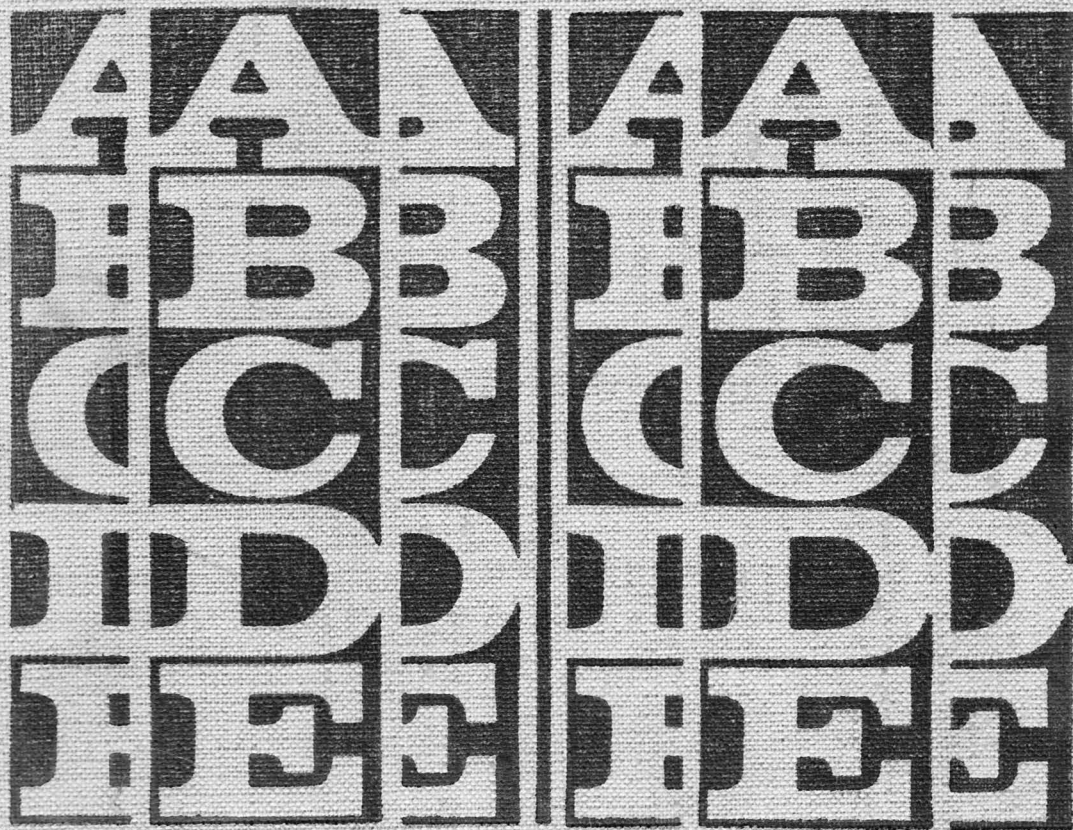


DICTIONAR DE ESTETICA GENERALA



COLEGIUL DE REDACȚIE

Gheorghe Achiței
Marcel Breazu
Ion Ianoși
V. E. Mașek (secretar)
Ion Pascadi
Liviu Rusu
Grigore Smeu
Radu Sommer
Gheorghe Stroia
D. I. Suchianu

COLECTIVUL DE AUTORI

(cu indicele numelui prescurtat)

Ionel Achim (I. A.)	Mihai Nadin (M. Na.)
Gheorghe Achiței (Gh. A.)	Nina Nicolaeva (N. N.)
Marcel Breazu (M. Br.)	Ion Pascadi (I. P.)
Cezar Radu (C. R.)	Amelia Pavel (A. P.)
A. M. Cordescu (A. M. C.)	Liviu Rusu (L. R.)
Lucian Dragomirescu (L. D.)	Grigore Smeu (Gr. S.)
Ion Ianoși (I. I.)	Radu Sommer (R. S.)
Ion Iliescu (I. Il.)	Andrei Strihan (A. Str.)
Silvian Iosifescu (S. I.)	Magda Stroe (M. S.)
Al. Leahu (L.)	Gheorghe Stroia (Gh. Str.)
V. E. Mașek (V. E. M.)	D. I. Suchianu (D. I. S.)
Dumitru Matei (D. M.)	Nicolae Tertulian (T.)
Titus Mocanu (T. M.)	Mariana Turbăceanu (M. T.)

COORDONARE LEXICOGRAFICĂ

Valeriu Șuteu

PREFATA

Prezentul Dicționar de Estetică Generală este o primă încercare, în țara noastră, rară și pe plan mondial, de fixare a unui repertoriu general de categorii, noțiuni, curente, mișcări de idei, probleme și personalități de prim ordin, din domeniul esteticii și de definire, respectiv, valorizare critică a lor.

Circumscrierea obiectului unei asemenea discipline și elaborarea unor table de valori înăuntrul ei comportă însă, în special în zilele noastre, mari dificultăți. Acestea rezidă în faptul că, în urma procesului ei de diferențiere și autonomizare, estetica este datorare să răspundă cum se cuvine solicitărilor și presiunilor crescînde venite din partea celorlalte discipline de care, printr-un sistem de vase comunicante, ea e indisolubil legată.

Astăzi, pe lângă proliferarea continuă a unor noi discipline de graniță, interferările esteticii în cadrul vastului complex al științelor sînt multiplicat de chemările secolului care obligă, în toate domeniile, la elaborarea viziunilor de sinteză, integratoare, menite să-i redea omului sensul, unitatea esențială a ființei sale și care accentuează pretutindeni tendința spre totalitate, nevoia reconstrucției multilaterale a realității și a adevărului despre ea.

Publicul care va binevoi să consulte această lucrare de referință, cuprinzind cca 800 de termeni, este rugat să țină seama de faptul că, în afara lacunelor involuntare, într-o anumită măsură inevitabile (oricare ar fi fost mărimea volumului), autorii ei au fost nevoiți să renunțe la o întreagă listă de termeni și personalități, chiar și de prim ordin care nu aparțin în mod strict domeniului propriu-zis al esteticii și de care, cel puțin în această împrejurare, a trebuit să se delimiteze mai mult sau mai puțin riguros.

Astfel, nu au fost incluși în Dicționar îndeobște termenii care desemnează diferite specii sau subspecii literare sau artistice (tragedia, comedia, epopeea, romanul, balada, idila, suita, partita, fuga, sonata, peisajul, portretul, pictura de gen, natura moartă etc.). În general s-au omis și noțiunile care fac obiectul preocupărilor specifice unor dicționare de istoria sau teoria literaturii și a artelor; de asemenea, personalitățile — artiști, critici, teoreticieni — de interes aferent, care n-au lăsat documente programatice explicite, n-au inaugurat direcții teoretice trainice, nu au exercitat notabile influențe în istoria esteticii și a culturii artistice naționale sau universale.

În schimb, D.E.G. a cuprins artele, curente și stilurile literar-artistice pentru semnificațiile estetice majore ce se degajă din cunoașterea istoriei și funcționalității lor. Au fost alese așadar, dintre acestea, oricare ar fi fost rezonanța lor în epocă, numai cele care-și mențin consacarea sau a căror irradiație s-a extins, multă vreme, atât asupra istoriei gândirii artistice, cât și asupra formării și modificării gândirii estetice, prin contribuția de categorii, noțiuni, soluții și sugestii inedite pe care le-au impus. De aceea n-ar trebui să surprindă faptul că în Dicționar pot fi găsite arta și stilul elenistic sau arta și stilul bizantin, de pildă, și nu figurează arta minoică sau incasă, arta egipteană sau arta maya, că va apărea celebra școală plastică niponă *ukioé*, dar nu și arta japoneză însăși, vor fi prezente clasicismul și neoclasicismul, goticul și barocul, dar nu și toate stilurile legate de arhitectura, plastica și arta decorativă.

Precizăm că autorii Dicționarului au procedat la selectarea termenilor pe baza cunoașterii tendințelor generale ale investigației contemporane, a imperativelor epocii. Se înțelege, departe de a invoca prezumțiosul *lex est quod notamus*, autorii lucrării consideră că în alcătuirea unor ierarhizări valorice orice clasificare obiectiv întemeiată și cu respect pentru idealurile unei culturi umaniste, rămâne întotdeauna deschisă. În general, în lista personalităților contemporane, cele în viață nu sînt prezente decît cu excepția acelor cazuri care s-au impus, din punct de vedere științific, în mod deosebit.

În această lumină, o atenție specială a fost acordată valorilor de interes național, tradițiilor esteticii raționaliste, curentelor și ten-

dințelor artei moderne și contemporane, precum și repertoriului de noțiuni, curente, personalități aduse în actualitate de impactul fecund al artei cu noile cuceriri științifice, în interpretări estetice noi (structurale, informatice, cibernetice, semiotice etc.). Așadar, implicarea unor termeni și valori ale unor discipline limitrofe sau înrudite cu estetica și cu esteticile de ramură (sociologia și psihologia artei, teoria artei și literaturii, stilistica, istoria artei și literaturii etc.), în calitate de excepții justificate prin caracterul lor orientativ, deschizător de drumuri, nu ar obliga, după părerea autorilor lucrării, la cuprinderea exhaustivă a celorlalți termeni din domeniile respective și a căror listă, prin abuz, ar putea deveni inepuizabilă.

Tratarea problemelor și orientărilor abordate de articolele interpretative ale Dicționarului a beneficiat de criteriile teoriei marxist-leniniste a culturii și a valorificării critice, de stadiul actual al dezbaterilor creatoare din acest domeniu.

În sfârșit, menținând unitatea în diversitatea ținutei și a stilurilor, Colegiul a avut în vedere faptul că articolele, odată cu semnătura autorilor, poartă și semnele particularităților acestora, respectînd, împotriva oricăror uniformizări (sau relativizări fără limită), accentele și afinitățile personale.

Colegiul de redacție și autorii D.E.G., în număr de 26, reprezentînd, în majoritate, catedrele universitare de specialitate și sectorul omolog al Institutului de Filozofie, mulțumesc, pe această cale, revistelor „Contemporanul” și „Astra”, primei pentru publicarea spre dezbateră a proiectului listei de termeni, celei de a doua pentru publicarea, în primă redactare și în același scop, a unui important număr de articole ale Dicționarului ; de asemenea, tuturor celor care au participat la dezbateră cu prețioasele lor sugestii și observații critice. Aprecierile ce vor urma vor ține, fără îndoială, seama de faptul că totul este, în continuare, perfectibil cu ajutorul tuturor, în ediții următoare.

Colegiul de redacție



absolut

1. (Ca principiu prim). Concept care definește o cauză ce nu are altă origine decît pe ea însăși și din care derivă celelalte existente. *Frumosul a.* este considerat, în acest caz, drept sursa originară a tuturor fenomenelor estetice. El nu ar proveni din experiență, ci i-ar preexista, fiind conceput adesea ca o idee înăscută, la care omul se referă cînd emite judecăți estetice. Sub această accepție, termenul a circulat mai ales în estetica secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. 2. (Ca opus imitației). Termenul este folosit de școala lui Hutcheson spre a arăta că un lucru este socotit frumos fără a mai fi comparat cu altul. Dimpotrivă, *frumosul relativ* devine evident abia cînd un lucru își dovedește, prin comparație, asemănarea cu un etalon original. 3. (Ca valoare universală). Noțiunea definește ceea ce ar trebui

să fie frumos pentru orice spirit, opunîndu-se variațiilor personale ale sensibilității, multiplicității și relativității istorice a gusturilor estetice. 4. (Ca ideal al creației). Termenul se referă la creația artistică, considerîndu-se *frumosul a.* drept țelul spre care tinde artistul prin munca sa, deși nu reușește niciodată să-l transpună în întregime într-o realizare concretă, limitată. (V.E.M.)

abstracționism

curent al artei plastice contemporane, care a cunoscut o mare răspîndire, îndeosebi în deceniul următor celui de-al doilea război mondial. Originile lui sînt însă mai îndepărtate. Legenda, bazată pe un fapt real, istorisește că pictura abstractă este rezultatul revelației pe care a avut-o prin anul 1910 pictorul rus Vasili' Kandinsky, cînd, intrînd într-un amurg în atelierul său, a zărit, sur-

prins, pe un perete, un tablou necunoscut, care i-a apărut ca avînd o strălucire extraordinară. Privindu-l mai îndeaproape, a constatat că era o pictură figurativă proprie, atîrnată din greșeală, pe dos. Dîndu-și seama de puterea emotivă a formelor și culorilor, care *nu* reprezintă vreun obiect din lumea reală, Kandinsky a pictat apoi o acuarelă nefigurativă, care este îndeobște socotită ca prima pictură abstracționistă, iar lucrarea sa, *Despre spiritualitate în artă*, publicată în 1912, la München, ca primul manifest teoretic al a. Legenda își are semnificația ei și explică definiția prin care unul dintre teoreticienii de prestigiu de mai târziu ai curentului, Michel Seuphor, îl caracterizează : „O pictură trebuie să fie numită abstractă cînd nu putem recunoaște în ea nimic din realitatea obiectivă, care constituie mediul normal al vieții noastre ; cu alte cuvinte, o pictură este abstractă, de îndată ce sîntem obligați, prin absența oricărei alte realități sensibile, să o luăm în considerare ca pictură în sine, să o judecăm în virtutea valorilor extrinsece oricărei reprezentări sau oricărei reamintiri a reprezentării”. A. a apărut în continuarea impresionismului *, fovismului * și cubismului * ca o reacție împotriva naturalismului academist, ca un efort în căutarea disperată a *picturii pure*, a celui specific al artelor plastice care le deosebește net de literatură. După unii exegeți, a. ar constitui o încercare de a apropia plastica de caracterul nefigurativ al muzicii, pentru a putea exprima, dincolo de obligațiile reprezentării realității, o stare emotivă analogă celei provocate de muzică. Este însă deosebit de semnificativă problema pe care și-o pune târziu, după al doilea război mondial, istoricul de artă Raymond Nacenta, care se întrebă : „mesajul abstracționist ne-a făcut oare cu adevărat să înaintăm în cunoașterea omului sau a uni-

versului sau el nu a fost decît obsesia neantului, una dintre formele de evaziune, ba chiar de panică, caracteristică acestor epoci?”. Ca un ecou la această întrebare, sună parcă răspunsul pe care, peste cîțiva ani, îl dă pictorul abstracționist francez Mannesier : „...noi sîntem oamenii acestui secol : frînți, ruși în bucăți ; pe pinzele noastre țîșnește, fie că vrem sau nu, o minciună care este însăși minciuna societății noastre”. Așa s-ar putea explica de ce după începuturile lui din al doilea deceniu al secolului nostru, după lucrările lui Kandinsky, Mondrian, Malevici, Delaunay, Kupka, a. cunoaște o fază latentă timp de aproape treizeci de ani, pentru a izbucni cu mare violență în deceniul al cincilea, cînd aproape întreaga plastică din țările capitaliste se dezvoltă în spiritul acesta. În această perioadă, Marcel Brion distinge trei tendințe ale curentului : „abstracția expresionistă”, care descinde din Kandinsky, „abstracția constructivistă”, care descinde din lucrările olandezului Mondrian și „abstracția magico-religioasă”. „Abstracția expresionistă” (sau *expresionismul abstract*), capătă o mare amploare în jurul anului 1950 în America, datorită mai ales lui Pollock, care este promotorul tendinței denumite *action painting* * (pictura în acțiune). După teoreticienii acestei tendințe, valoarea ei artistică ar rezida în însuși gestul de a picta, emoția consumîndu-se odată cu efectuarea tabloului. Frank Elgar, lăudînd această „libertate totală” a picturii *gestual*, nu se poate opri totuși să nu recunoască : „folosirea libertății suscitînd o mai mare nevoie de libertate, face ca pictorul să se abandoneze facilității, licenței și pînă la urmă nihilismului radical”. În jurul anului 1960, după ce cunoaște extrema disoluție a compoziției artistice prin ceea ce s-a numit *pictura informală*, a. își pierde din virulență,

lăsînd locul noului figurativism, de tipul *pop-art* *. La o oarecare distanță în timp, de dezvoltarea maximă a *a.*, acum cînd curentul a intrat în istoria artei (numai unii ignoranți își pot închipui că el este azi avangarda artelor plastice), nu se poate neglija aportul său la îmbogățirea tehnicii picturale, efortul său de a găsi specificul plastic al picturii. Totodată, nu se poate să nu vedem, împreună cu Jean Cassou, că vizînd alungarea grandilocvenței literare din pictură, *a.* a adus arta modernă într-o stare de indigență, care astăzi se cere depășită. (M. Br.)

absurd

(inițial și la modul propriu) illogic; nonsens. În epoca modernă, în sens filozofic și estetic, termenul e corelat cu ideile de contradicție, paradox, antinomie, ca și cu sentimentele de spaimă, neputință, angoasă, cu stările de spirit specifice alienării *. Eseul lui Camus, *Mitul lui Sisif*, caracterizează pe larg „sentimentul absurd”, „omul absurd”, „zidurile absurde”, „libertatea absurdă”, „creația absurdă”. În esență, *a.* reprezintă ruptura funciară dintre om și lume, subiect și obiect, ideal și real, dorință și împlinire, sens și semn etc. „Sentimentul absurdului”, scrie Camus, nu-i decît divorțul acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său”; „absurdul se naște din această confruntare între chemarea omului și tăcerea irațională a lumii”. În planul său larg teoretic, *a.* l-au fundamentat existențialiștii — Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sestov, Sartre, Fondane (Fundoianu) — care au invocat însă retrospectiv și mărturiile predecesorilor, începînd cu aporiile lui Zenon, cu antinomiile metafizicii lui Aristotel sau cu celebrul dicton atribuit lui Tertulian: „Cred pentru că e absurd”. Sub raport artistic, *a.* este, de asemenea, antedatată și, ca atare,

surprins la Swift, Goya, Melville, Caragiale, Jarry și în personajele lui Dostoievski (Kirilov, Stavroghin, Ivan Karamazov). La modul propriu, el apare în proza și dramaturgia secolului al XX-lea, la Kafka, Urmuz, Beckett, Buzzatti sau Eugen Ionescu. „Teatrul absurd” se situează la intersecția genurilor tragic și comic, folosește numeroase elemente grotești, exprimă de obicei o viziune iraționalistă, pesimistă asupra lumii, potrivnică încrederii naiv-iluministe în Binele și Frumosul necondiționat. (I. I.)

academism

1. Atitudine estetică, manifestată în practica creației artistice, în teoria artei și în aprecierea operelor de artă, care se caracterizează prin refuzul inovației și al spontaneității, prin tendința conservatoare de a impune idealul estetic, canoanele și modalitățile de exprimare artistică promovate de un anumit curent sau de o anumită școală (inclusiv *academiile* de artă, de stat sau private) și, implicit, prin negarea valorii oricărei opere sau idei estetice care nu concordă cu respectivul sistem de norme consacrat. *A.* înseamnă principiul autorității introdus în artă, cerința imperioasă de a cunoaște și de a adopta în mod riguros anumite norme de creație și apreciere precum și de a studia și imita cu fidelitate capodoperele din trecut. În acest sens larg, *a.* desemnează tendința oricărui curent artistic (școală, stil etc.) de a se închide în propriile formule, de a le transforma în dogme, de a impune drept modele acele opere prin care respectivul curent s-a afirmat în istoria artei. 2. Calificativ peiorativ prin care este subliniată lipsa de originalitate a unor opere artistice, viziuni estetice sau modalități de expresie artistică. În această accepțiune *a.* este asociat cu *epigonismul* și *manierismul*,

cărora le este comună absența spiritului novator; dar, această trăsătură are un caracter programatic și este cu necesitate promovată de o anumită școală, mai ales în cazul a. Adesea a. este asociat și identificat cu *clasicismul*; identificarea este îndreptățită numai dacă prin *clasicism* înțelegem în mod greșit convenționalismul, persistența anumitor elemente stilistice după istovirea valențelor lor estetice. (C. R.)

accesibilitate

calitate a unei opere de artă de a putea fi receptată material și spiritual de către public. Opera este accesibilă, din punct de vedere material când poate fi *contemplată* fără dificultăți practice. Ea se opune operei izolate sau rare: ediții epuizate, tablouri ce n-au fost expuse niciodată, muzică ce n-a fost interpretată în public etc. Din punct de vedere spiritual, o operă este accesibilă când poate fi lesne înțeleasă și apreciată. Această a. este uneori singulară sau relativă (când se referă la o anumite persoană, la un anume public). Se consideră, în general, că o operă este accesibilă când ea corespunde nivelului cultural mediu sau tipic al unei populații. În acest sens, putem spune că a. nu reprezintă o însușire intrinsecă a operei, ci un raport între ea și public. Rezultă de aici că gradul a. în fiecare caz aparte depinde de ambii termeni ai relației emițător-receptor și că orice schimbare survenită în nivelul sensibilității estetice se reflectă automat și asupra situației a. Aprecierea a. unei opere conține și o *judecată de valoare*, când subînțelegem prin aceasta că arta autentică este o formă a conștiinței sociale și, ca atare, deschisă tuturor și nu rezervată citorva inițiați. A. este în acest sens o cerință esențială a caracterului popular al artei, opusă solipsismului *ermetismului* * și *absconsității*. (V.E.M.)

action painting (din engleză, „pictură în acțiune”)

denumire dată în 1952 de criticul american H. Rosenberg unei direcții a *expresionismului abstract* *, reprezentată de pictorul american Jackson Pollock. Echivalent plastic al „dicteului automat”, a.p. urmărește o transpunere abstractă nemijlocită a stărilor sufletești pure printr-un proces pictural ce decurge spontan, nereflexiv și în care pictorul se trăiește pe sine drept conținut (temă, subiect) al artei sale. Procedul a.p. presupune creație fără preconcepție, născută din mișcările necontrolate ale miinilor și corpului artistului, care evoluează rapid în jurul unei pinze desfășurate pe podea, împrăștiind vopseaua prin procedee insolite, cum ar fi cel al *dripping-ului* (stropire picătură cu picătură). (V.E.M.)

Aderca, Felix (1891—1962)

scriitor și teoretician literar român. Și-a argumentat ideile estetice sau concepția sistematică în lucrări cum ar fi: *Personalitatea, drepturile ei în artă și viață* (1922), *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* (1929), *Feeria baletelor* (1947) etc., preconizând și un *Tratat de estetică generală* (nepublicat). Atent la noul spirit al artelor și mai ales la cel al poeziei revoluționare în sensul înnoirilor, A. este susținătorul unei arte moderne, care fără a fi neapărat tutelată de vreo mare idee, poate fi folosită omenirii. A. a prețuit valorile estetice ca fiind prin excelență „valori de diferențiere”, a preconizat o analiză autonomă a fenomenului estetic. Fără a ignora faptul că artistul trăiește în sinul societății, clasei, neamului, epocii, omenirii etc., A. disociază însă valorile estetice de cele etice, sociologice, etnice, naționale etc. (I. II.)

adevăr artistic

concept potrivit căruia arta este o formă principală de reflectare a realității, de cunoaștere și autocunoaștere a omului și, ca atare, un mod specific de căutare a adevărului. Termenul de a.a., tot mai frecvent folosit în cercetarea estetică, definește tocmai capacitatea artei de a furniza cunoștințe de un fel deosebit asupra vieții reale, rezultatul procesului de „însușire practic-spirituală a lumii” (Marx). Spre deosebire de adevărul științific, care indică univoc autenticitatea concordanței, verificabilă în practică, a reflectării umane cu realitatea, a.a. are un caracter polivalent, cu semnificații largi, dezvoltându-și valoarea de generalitate ce vizează universalul și necesarul, sub forma întrupărilor individuale. Verificarea a.a. se realizează nu prin confruntarea directă a imaginii artistice cu datele inițiale ale realului, fapt ce ar presupune transformarea artei într-o copie ce reproduce nemijlocit anumite situații și evenimente concrete („Arta nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept realitate”, Lenin), ci prin raportare la sensul dezvoltării realității, la gradul și modul original de pătrundere în esența și semnificațiile generale ale trăirilor umane, la efectul pe care creația artistică îl are asupra destinatarului său. Fiind un termen de sinteză, a.a. cuprinde atât reflexele lumii obiective, cit și subiectivitatea creatorului încorporată în produsul artistic, atât valoarea intrinsecă a operei de artă, cit și rezonanța ei în conștiința publicului care o acceptă ca adevărată, ca valabilă. V. veridicitate, verosimil. (Gh. Str.)

Adorno, Theodor Wiesengrund (1903—1969) sociolog, filozof, muzicolog, estetician și critic literar german. A. se situează în mișcarea spirituală contemporană ca unul dintre promotorii Școlii de la Frankfurt, alături

de Max Horkheimer și Herbert Marcuse. După studii de filozofie, muzicologie, sociologie și psihologie, a condus, între 1928 și 1932, revista muzicală *Anbruch* la Viena; emigrat în timpul nazismului, se dedică în S.U.A. unor studii de sociologie, iar imediat după război publică, împreună cu prietenul său Horkheimer, lucrarea *Dialectica iluminismului*, care este consacrată unei critici acute a „industriei culturale” din lumea capitalismului modern. A. a scris lucrări remarcabile de sociologia artei și de estetică muzicală, printre care *Filozofia muzicii moderne* (1949), cuprinzând vaste analize ale operelor lui Strawinski și Schönberg, sau eseurile reunite în *Disonanțe* (1956), dedicate fenomenului de alienare a sensibilității muzicale moderne. Nu mai puțin importante sînt studiile despre Wagner și Mahler, ca și ciclul de 12 prelegeri intitulat *Introducere în sociologia muzicii* (1962). Teoretician proeminent al avangardei muzicale și literare, A. este în același timp și analistul lucid al fenomenelor de criză din lumea avangardei. Criticul literar A. (*Noten für Literatur*) a consacrat un studiu important creației lui Samuel Beckett și, în primul rînd, piesei *Fin de partie*, semnificativ pentru direcția simpatiilor sale estetice. Activitatea sa filozofică, după lucrările despre Husserl și Hegel și după scrierea polemică îndreptată împotriva existențialismului, *Jargon der Eigentlichkeit*, a culminat cu publicarea recentei sale opere de sinteză *Dialectica negativă* (1966). Ultimii ani ai vieții, A. i-a consacrat elaborării unei *Estetici*, operă care a apărut postum (*Ästhetische Theorie*, 1970). Deosebit de interesante sînt tezele lui A. în problema autonomiei* și eteronomiei* artei: departe de a se situa într-un antagonism polar, cele două dimensiuni sînt de fapt complementare. Autonomia artei nu ar putea fi con-

cepută în afara eteronomiei ei ; arta își manifestă legătura cu societatea, opunându-se antitetic negativității din viața socială. Conceptul central al esteticii lui A. este „legea formei” (*Formgesetz*). Schönberg și școala sa (Anton Webern, Alban Berg) în câmpul muzicii (nu însă Bartok, căruia i se reproșează legătura cu muzica populară, și nici Stravinski sau Hindemith cel tardiv, considerați ca reprezentanți ai unei *musica perennis*), Kafka și mai ales Beckett în literatură, sînt figurile paradigmatiche ale esteticii lui A. Oroarea de orice formă de artă pozitivă, viziunea de un negativism radical asupra condiției omului contemporan, cu corolarul ei : „dialectica negativă” pe plan filozofic, adversitatea față de realism și cultul avangardei pe plan estetic, o paradoxală reinterpretare a lui Hegel în lumina lui Schopenhauer, justifică caracterizarea de „non-conformism conformist” formulată de Lukács la adresa lui A. (T.)

afiș

gen al graficii care servește pentru a aduce ceva la cunoștință (informare, instructaj, publicitate) ; a. comunică idei prin simplul text prezentat artistic, prin imagini figurative sau nonfigurative, recurgînd uneori la fotografie, colaj și folosind diferite materiale ; a. este un mijloc plastic de mare comunicabilitate și în același timp de mare eficiență, datorită promptitudinii cu care poate răspunde unor cerințe sociale urgente, cît și o modalitate de educație vizuală, care, prin calitatea de obiect decorativ, îi conferă valoare artistică. A. este domeniul în care invenția, expresia concisă și neașteptată a ideii, sînt elemente determinante. El acționează în general prin demonstrație (reprezentarea directă a obiectului), evocare (simbol), sugestie (șoc psihologic). Originea a. o găsim în tablele de pia-

tră gravată (*axones*) sau în textele scrise direct pe ziduri, din antichitate ; a. ilustrat propriu-zis a apărut ca manuscris în sec. al XV-lea, în sec. al XVI-lea este tipărit, iar revoluționarea sa se produce în sec. al XIX-lea, prin introducerea cromolitografiei de către J. Chéret și prin creația unor mari maeștri : Daumier, Capiello, Toulouse Lautrec, P. Bonnard, Vuillard, Picasso, Max Ernst ș.a. La noi, a. politic, cultural, publicitar s-a dezvoltat în ultimele decenii, devenind un element agitatoric și un factor în procesul educației estetice. Reprezentanți : P. Miracovici, P. Grand, I. Molnar, V. Grigorescu, C. Pohrib ș.a. (A. M. C.)

agreabil

categorie estetică desemnînd, în general, ceea ce place tuturor simțurilor la nivelul senzației. În *Critica puterii de judecată*, Kant definește a. prin opoziție cu vechile opinii, potrivit cărora acesta ar fi cvasi-sinonim cu frumosul, sau cel puțin cu o varietate a frumosului. Pentru Kant, a. se deosebește de frumos prin *interesul* ce stă totdeauna la baza plăcerii pe care el ne-o procură. Frumos este, după Kant, ceea ce place dincolo de orice interes și dincolo de orice reprezentare a noastră despre obiect. A. s-ar defini, în acest caz, prin ceea ce place în general. Plăcerea procurată de un obiect agreabil s-ar prezenta ca o plăcere dulce, excluzînd, așa cum s-a mai remarcat, opozițiile violente și tot ce ar putea să șocheze. Plăcerea procurată de un obiect agreabil s-ar prezenta, de asemenea, ca o plăcere *figurînd* la nivelul tendințelor spontane ale spiritului, fără a atinge totuși zonele de mai mare profunzime. De aceea, poate, în contextul unor intervenții critice contemporane termenul posedă o nuanță ușor peiorativă. Putem reține, așadar, două accepțiuni importante ale termenului : a) a.

înțeles în sens kantian, drept ceea ce place tuturor simțurilor (miros agreabil, sunet agreabil, culoare agreabilă); b) a. înțeles și în sens de ceea ce poate să ne încinte, într-un fel sau altul, atunci când este privit sau ascultat. Aceasta pare a indica formulele de tipul: lectură agreabilă, spectacol agreabil, muzică agreabilă. În cazul în care experiența realizată prin contactul nemijlocit cu un obiect dat se rezumă numai la atît, a. indică o situație estetică minoră. (Gh. A.)

Alain, Emile Chartier (1868—1951)

filozof și estetician francez, autor a numeroase eseuri care tind să restabilească, în linia tradiției Platon, Kant, Hegel, dreptul la o viziune clasică, integrală și prestigiul raționalității (dar nu al raționalismului) actualui artistic. În *Sistemul artelor frumoase* (1920) încearcă o clasificare naturală a artelor, pornind de la organele de simț cărora ele li se adresează și intrînd astfel și în sfera extraartisticului. A. face, cu acest prilej, numeroase distincții și observații de o rară finețe asupra frumosului, a specificului limbajelor artistice, a problemelor formei, gustului, inspirației, a relației dintre adevărul artei și lumea realului. Eseurile sale: *Despre fericire*, *Schițe asupra omului*, *Preliminarii de estetică*, *Introducere în filozofie*, *În vizită la muzician*, *Convorbiri la un sculptor*, *Preliminarii la mitologie*, *Scene de comedie*, ca și altele despre economie, politică, religie, dovedind o erudiție impresionantă, o formație culturală multilaterală nu lipsită de un anumit eclectism, sînt de o ținută intelectuală remarcabilă. (I.P.)

Alberti, Leon Battista (1404—1472)

personalitate artistică multilaterală și de frunte a Renașterii. A. a întruchipat cu pregnanță o însușire tipică reprezentanților culturii umaniste din acea epocă: spiritul universal. A. a studiat științele, literatura, drep-

tu; s-a preocupat de probleme de matematică, mecanică, de istoria arhitecturii, de filozofie, etică, pedagogie; a fost inventator, autor de tratate științifice, dramaturg, muzician, poet, sculptor, pictor, arhitect (după planurile lui au fost construite: templul malatestian din Rimini, fațada bisericii Santa Maria Novella și palatul Rucellai din Florența, biserica San Sebastian din Mantova etc.) și, mai ales, a fost teoretician al artelor plastice. Expuse, în special, în scrierile consacrate picturii și sculpturii, principiile sale estetice se înscriu pe linia teoriei aristotelice a artei ca imitare a realității. Astfel, A. consideră că valoarea unei picturi este dată de gradul de asemănare cu modelul reprezentat, realizarea veridicității presupunînd studiul realității și însușirea meșteșugului. A. stabilește un ansamblu de norme precise în acest sens, fructificînd cunoștințele de geometrie, perspectivă, teoria culorilor și teoria proporțiilor din acea vreme, cunoștințe la care el aduce contribuții personale. Op. pr.: *De Pictura*; *De Statua*; *De Re Aedificatoria*; *Della Famiglia*; *Intercoenales*, *Ludi mathematici*; *De Iciarchia*. (C.R.)

aleatorism

1. Procedeu de creație care urmărește, prin caracterul imprevizibil al configurației finale a structurii, prin refuzul definiției sale minuțioase, stimularea interesului și imaginației spectatorului. De la improvizările colective cu caracter de amuzament în domeniul scenic, la schimbarea fortuită a imaginii în pictura *cinetică* sau la permutarea elementelor sintactice și semantice în textele literare, ni se oferă o viziune a structurii în mișcare, în permanentă metamorfoză. 2. Curent muzical contemporan în cadrul căruia aceeași compoziție este prezentată sub aspecte foarte variate, dato-

cepută în afara eteronomiei ei ; arta își manifestă legătura cu societatea, opunându-se antitetic negativității din viața socială. Conceptul central al esteticii lui A. este „legea formei” (*Formgesetz*). Schönberg și școala sa (Anton Webern, Alban Berg) în câmpul muzicii (nu însă Bartok, căruia i se reproșează legătura cu muzica populară, și nici Stravinski sau Hindemith cel tardiv, considerați ca reprezentanți ai unei *musica perennis*), Kafka și mai ales Beckett în literatură, sînt figurile paradigmatiche ale esteticii lui A. Oroarea de orice formă de artă pozitivă, viziunea de un negativism radical asupra condiției omului contemporan, cu corolarul ei : „dialectica negativă” pe plan filozofic, adversitatea față de realism și cultul avangardei pe plan estetic, o paradoxală reinterpretare a lui Hegel în lumina lui Schopenhauer, justifică caracterizarea de „non-conformism conformist” formulată de Lukács la adresa lui A. (T.)

afiş

gen al graficii care servește pentru a aduce ceva la cunoștință (informare, instrucție, publicitate) ; a. comunică idei prin simplul text prezentat artistic, prin imagini figurative sau nonfigurative, recurgînd uneori la fotografie, colaj și folosind diferite materiale ; a. este un mijloc plastic de mare comunicabilitate și în același timp de mare eficiență, datorită promptitudinii cu care poate răspunde unor cerințe sociale urgente, cit și o modalitate de educație vizuală, care, prin calitatea de obiect decorativ, îi conferă valoare artistică. A. este domeniul în care invenția, expresia concisă și neașteptată a ideii, sînt elemente determinante. El acționează în general prin demonstrație (reprezentarea directă a obiectului), evocare (simbol), sugestie (șoc psihologic). Originea a. o găsim în tablele de pia-

tră gravată (*axones*) sau în textele scrise direct pe ziduri, din antichitate ; a. ilustrat propriu-zis a apărut ca manuscris în sec. al XV-lea, în sec. al XVI-lea este tipărit, iar revoluționarea sa se produce în sec. al XIX-lea, prin introducerea cromolitografiei de către J. Chéret și prin creația unor mari maeștri : Daumier, Capiello, Toulouse Lautrec, P. Bonnard, Vuillard, Picasso, Max Ernst ș.a. La noi, a. politic, cultural, publicitar s-a dezvoltat în ultimele decenii, devenind un element agitatoric și un factor în procesul educației estetice. Reprezentanți : P. Miracovici, P. Grand, I. Molnar, V. Grigorescu, C. Pohrib ș.a. (A. M. C.)

agreabil

categorie estetică desemnînd, în general, ceea ce place tuturor simțurilor la nivelul senzației. În *Critica puterii de judecată*, Kant definește a. prin opoziție cu vechile opinii, potrivit cărora acesta ar fi cvasi-sinonim cu frumosul, sau cel puțin cu o varietate a frumosului. Pentru Kant, a. se deosebește de frumos prin *interesul* ce stă totdeauna la baza plăcerii pe care el ne-o procură. Frumos este, după Kant, ceea ce place dincolo de orice interes și dincolo de orice reprezentare a noastră despre obiect. A. s-ar defini, în acest caz, prin ceea ce place în general. Plăcerea procurată de un obiect agreabil s-ar prezenta ca o plăcere dulce, excluzînd, așa cum s-a mai remarcat, opozițiile violente și tot ce ar putea să șocheze. Plăcerea procurată de un obiect agreabil s-ar prezenta, de asemenea, ca o plăcere *figurînd* la nivelul tendințelor spontane ale spiritului, fără a atinge totuși zonele de mai mare profunzime. De aceea, poate, în contextul unor intervenții critice contemporane termenul posedă o nuanță ușor peiorativă. Putem reține, așadar, două accepțiuni importante ale termenului : a) a.

rate libertății considerabile ce se acordă interpretului în recrearea ei. Pornind de la premisa că sunetele (muzicale sau nu) pot fi amalgamate în structuri complexe a căror rezultantă sonoră este aproximativă și nu se mai supune unor legi de armonie, interpreților le revine misiunea de a-și imagina și realiza fie aceste efecte globale înseși, fie doar modul lor de înlanțuire, după indicațiile mai mult sau mai puțin amănunțite date de compozitor. Procedee aleatorice se pot întâlni în foarte multe lucrări contemporane care, în ansamblu, nu se subordonează numai acestei orientări. Un caz particular al a. îl constituie formalizarea matematică a structurilor globale prin tehnici bazate pe calculul probabilităților și pe programarea lor la calculatoare electronice (Iannis Xenakis, Aurel Stroe ș.a.). (L.)

alegorie

1. (În sens larg) Plăsmuire sau imagine determinată de substituție. A. reprezintă invocarea unei imagini prin intermediul unei alte imagini în virtutea faptului că aceasta din urmă, în calitatea ei de obiect estetic de substituție, are anumite relații determinate cu cea pe care o semnifică. 2. (În sens restrins) Figură de stil în estetica literară, fiind în această calitate un tip de metaforă cu un cîmp de existență îngustat. Sub acest raport trebuie înțeles faptul că ambii termeni constitutivi intră în comparație finită în așa fel încît, prin mecanismul ei, a. se produce „fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete” (T. Vianu). Dacă în literatură a. este mai rece și mai raționalizată decît metafora, în artele plastice are, dimpotrivă, o funcție esențială. Ea ține aici, într-un anumit sens, locul metaforei putînd, în acest fel, să constituie un

grup de forme aparte (formele alegorice) care să stea alături de celelalte tipuri de forme expresive, specifice artei moderne (formele geometrice, obiectuale și succesive). (T.M.)

Aler, Jean-Mathieu-Marie (1910)

estetician olandez, profesor universitar și director al Institutului de Estetică din Amsterdam, membru al Academiei Regale de Științe din Olanda. A. a adus în lucrările sale contribuții la studiul problemelor structurii și interpretării operei de artă, la constituirea statutului ontologic și gnoseologic și al rolului ei social. În teza sa de doctorat *Im Spiegel der Form* (1947), încearcă o hermeneutică fenomenologică a operei de artă, aplicată la poezia lui Stefan George. Mai multe studii le-a consacrat mișcării simboliste germane (și în special lui Robert Musil). În studiul intitulat *Artă, tehnică și societate*, A. încearcă o analiză a problematicii artei contemporane „inspirată de o fenomenologie dialectică”, folosind cercetările structurale și apropiindu-se de pozițiile marxiste. (M. Br.)

alienare (înstrăinare)

concept utilizat în filozofia și estetica de azi, într-un sens etic și sociologic, desemnînd, de obicei, procesul de frustrare a individului de esența sa umană în mecanismul vieții sociale complex instituționalizate, tehnicizate și opuse lui. La Hegel, a. indică procesul prin intermediul căruia ideea absolută ia cunoștință de sine însăși, trecînd de la condiția ideală la cea reală, pentru ca apoi să aspire treptat spre condiția inițială, dar dintr-o perspectivă superioară. Feuerbach vede în a. o modalitate prin care omul se proiectează ideal în produsele proprii sale imaginației. Astfel explică Feuerbach esența religiei. Filozofia marxistă dă

termenului de *a.* o interpretare materialistă. Marx a arătat că în condițiile economiei de mărfuri și ale societății împărțite în clase, mai ales în societatea capitalistă, individul uman apare ca alienat deoarece el nu mai poate dispune de produsele muncii sale și, prin aceasta, de persoana sa. Aceste produse, ca și întreg eșafodajul relațiilor sociale care legitimează despărțirea lor de producător, se întorc împotriva acestuia ca niște forțe oarbe, dușmănoase, care parcă vor să-l strivească. Orice societate bazată pe raporturi interumane indirecte, ascunse și inegale determină un proces specific de alienare. Prin faptul că munca înstrăinată îl înstrăinează pe om : a) de natură ; b) de el însuși, de propria lui funcție activă, de activitatea lui vitală, ea îl înstrăinează pe om și de *genul* uman ; ea face ca pentru om, viața socială să devină mijloc de înstrăinare a vieții individuale. Înstrăinării sau *a.* reale îi corespunde, pe planul conștiinței, o înstrăinare spirituală care cuprinde în perimetrul său și produsele artistice. Utilizarea termenului de *a.* în domeniul esteticii vizează faptul că arta constituie, adesea, terenul unde fenomenele de înstrăinare a individului de propriile sale produse devin prilej de inspirație și reflecție, operele de artă comunicând mesajul stărilor de spirit specifice înstrăinării mai mult sau mai puțin înțelese de artist. Simptomele și stările de spirit ale *a.*, agravate de înseși fenomenele critice ale capitalismului dezvoltat, se manifestă puternic în special în arta modernă de inspirație suprealistă expresionistă, abstracționistă, existențialistă și în teatrul absurd *. Este de asemenea notabil faptul că procesul de creație artistică (ca de altfel orice proces de creație) are darul să-l apropie pe artist de propria sa esență umană, să-i redea artistului umanitatea, reprezentând prin aceasta un proces de dez-

alienare. Tot astfel, receptarea de către public a operei de artă, în special a celei care abordează, mai mult sau mai puțin critic, profunde probleme și trăiri umane, înseamnă în bună măsură și preluarea mesajului ei dezalienant, umanizator. (Gh. Str.)

aliterație

repetiție (intenționată sau spontană) a aceluiași litere (vocale, consoane) sau silabe inițiale ale cuvântului unui vers (sens atribuit de gramatici). Într-o accepțiune mai largă, *a.* se referă atât la repetiția sunetelor inițiale cât și a celor din interiorul cuvintelor. În acest caz, asonanța și rima sînt considerate specii de *a.* În muzică, *a.* indică succesiunea frecventă a aceluiași sunet sau grup de sunete, ca repetiție corespunzătoare unei tendințe psihice. Valoarea poetică sau muzicală a *a.* este dată de existența unui raport subtil și indefinit între sunete și idei. (M. T.)

amatorism artistic

atitudine artistică activă de participare neprofesională nu numai la receptarea artei dar și la unele forme de creație sau interpretare pentru alții. Presupune însușirea limbajului artistic respectiv, practicarea lui relativ sistematică și cu o finalitate în-deosebi spectaculară, deși nu exclude și formele strict individualizate. A. *a.*, ca mișcare, are forme organizate (concursuri, expoziții, spectacole, teatre, cinecluburi, echipe artistice) în cadrul instituțiilor de cultură de masă și obține uneori, în chip dezinteresat și fără veleități de carieră, rezultate deloc inferioare celor ale artiștilor profesioniști. (I. P.)

ambiguitate

trăsătură caracteristică (asimilată polisemiei de către unii esteticieni) a limbajului artistic, privind multitudinea de sensuri posibile

pe care acesta le vehiculează și care pot fi evidențiate în procesul de *receptare estetică*. A. este caracteristică operei de artă în genere, dar după cum arată Umberto Eco, capătă un sens special în așa-numita *operă deschisă* în care receptorul este invitat să participe activ la înțelegerea operei *. Spre deosebire de limbajul științific, care este univoc, avînd un caracter denotativ *, limbajul artistic este plurivoc și conotativ *, astfel încît unul și același semnificant * artistic poate căpăta semnificații variate dacă decodificarea se face în *cîmpuri ideologice* care diferă între ele. A. limbajului artistic se datorește și faptului că imaginea artistică integrează *sincretic* raționalul, afectivul și concret senzorialul, deci include elemente ce nu pot fi *codificate*, generînd imprevizibilitatea și surpriza, prodigalitatea de sensuri. A. estetică nu trebuie deci confundată cu cea logică și nu se identifică cu echivocul. Acest caracter de a. face ca *informația estetică* transmisă prin limbajul artistic să fie intraductibilă în altă formă de expresie umană, pretîndu-se doar la parafrază. (V.E.M.)

amoralism (în artă și estetică) doctrină înrudită cu *imoralismul* (Nietzsche, Gide) care, spre deosebire de acesta din urmă, nu se limitează la critica principiilor morale oficial admise și tradiționale, ci neagă existența oricărei morale și conștiințe morale, a oricărui imperativ și ideal etic, contestă în mod individualist, anarhic, orice teme al ierarhizării comportărilor umane. Trăsătura psihologică predominantă a a. este postularea nihilistă a *arbitrarului subiectiv*. Rădăcinile sociale și spirituale ale acestui subiectivism trebuie căutate în profunda zguduire morală provocată în conștiința intelectualității europene de eșecurile sau compromisurile revoluțiilor din jurul anului

1848, de prăbușirea Comunei din Paris, de urmările irupției brutale, în arena vieții publice, a capitalismului monopolist, de criza filozofiei și a științelor moderne, care a pus sub semnul îndoielii, pozitivist-scientiste și al neliniștii existențialiste vechile canoane ale gîndirii raționalist-dogmatice, idealuri, principii, criterii și valori devenite anacronice și false. A. a fost un fenomen însoțitor al romantismului postrevoluționar și al formalismului *, al hedonismului *, al decadenței * și al estetismului *, precum și al altor reacții care au caracterizat fronda antiacademică și anticonservatoare a artei moderne de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. A. marchează astfel ruptura dramatică dintre artă și viață, dintre conținut și formă, dintre realitate și idealitate și poate fi identificat, de la Leconte de Lisle, în gestul evazionist, fie că e vorba de Rimbaud sau Gauguin, de suprarealiști sau abstracționiști ori, în extremis, de sinuciderea cu motivări *metafizice* a lui Kirchner sau Lehmbruck. Pentru completarea tabloului, ar trebui citați Swinburne și Wilde, preraphaeliți ca Rossetti, pictori ca Moreau, Rops, Redon, scriitori ca D'Annunzio, Huysmans, Sartorio și, în primul rînd, Gautier *, Flaubert *. Ecurile prelungite ale dramei a. inspiră, în bună măsură, substanța critică a operei lui Thomas Mann. Ele se fac simțite azi, mai mult sau mai puțin implicate, în obiectualismul *noului roman* francez, uneori în literatura existențialistă, ca și în cinismul filozofic al unor opere ale teatrului absurd *. (R.S.)

anacreontic

stil, manieră care reia tematica hedonică și erotică minoră a poeziei liricului grec Anacreon (c. 570—478 î.e.n.), precum și tonul strălucitor, plăcut și șăgalnic propriu acesteia. Maniera sau stilul a. au fost adesea

reluate prin imitații (cea mai celebră culegere a. este inspirată de stilul cîntărețului din Teos), influențînd poezia lirică franceză din secolul al XVI-lea (Pleiada) și a altor literaturi europene. Prin poezii Văcărești și C. Conachi, începuturile poeziei lirice românești au purtat și semnele inspirației a. (R.S.)

anacronism

inadvertență istorică într-o operă de artă, constînd din prezența unor obiecte, ființe, fapte, vorbe, moravuri, sentimente, mentalități, concepții, care nu au existat în epoca în care se situează opera. Pericolul căderii în a. s-a mărit odată cu înmulțirea filmelor presupuse istorice. (D.I.S)

anestetic

termen introdus de Ch. Lalo în *Introduction à l'esthétique* (1912) pentru a desemna „sentimentul de vitalitate intensă care îi cucereste pe oameni”, adică „o simpatie universală pentru viață și existență, ori care ar fi acestea, o intuiție panteistică a solidarității funciare a tuturor lucrurilor sau sentimentul întregii naturi, fără nici o distincție”. În concepția lui Ch. Lalo, a. semnifică absența caracterului estetic, lipsa *autenticității* estetice a frumosului natural (considerat în accepția lui cea mai largă) constituind unul din temeiurile acelor doctrine care au considerat că frumosul naturii este extraestetic. A. nu se confundă cu *inestetic*. (Gr. S.)

angajare (în artă)

situare de către artist a activității sale creatoare sub semnul unei atitudini sociale și a unei poziții ideologice ferme și manifeste, fapt datorită căruia opera sa pledează explicit sau implicit pentru un anumit ideal social-politic; aderare a artistului, în chiar procesul de creație, la un asemenea ideal, în funcție de care își asumă

o responsabilitate morală. În acest sens, termenul de a. este sinonim cu cel de *partinătate** în artă. Din punct de vedere estetic, importantă este în primul rînd explicarea modului în care opțiunea socială se poate transpune în valoare și expresie artistică, fără a distruge armonia structurii artistice. Primul moment al procesului a. artistului este cel al *opțiunii filozofice și sociale*, prin care este implicat *momentul etic* al a. Acest tip de a. nu se transpune de la sine în gradul de a. al operei și nu-i conferă acesteia nemijlocit valențele sociale dorite. Pentru a fi și a rămîne act *artistic*, a. socială nu se poate transpune explicit și declarativ în operă, ci implicit transfigurată prin mijloacele *angajării estetice*. Spre deosebire de a. exprimată prin alte forme de activitate spirituală, a. în artă este asigurată nu numai de conținut* ci, în măsură decisivă, de *forma* operei. Există două condiții principale ale a. estetice: 1) transpunerea ideilor, meditațiilor, opțiunilor ideologice și filozofice în *conținuturi specifice artistice*, respectiv „stări de spirit” corespunzătoare. Mentalitatea, ideologia, conștiința socială reprezintă doar mediul *amniotic* ce generează *starea de spirit* a autorului sau receptorului, ca act specific de „trăire estetică”; 2) a. estetică a operei prin intermediul unei *forme valorice* corespunzătoare și, în același timp, capabilă să asigure *receptarea optimă* (înțelegere + interes + satisfacție estetică) de către public a conținutului ei, respectiv, să declanșeze în receptor „starea de spirit” dorită de autor. Abia această ultimă verigă încheie procesul început pe plan anestetic, anterior creației (prin atitudinea socială a autorului), transformînd a. implicată în conținut, din posibilitate în realitate, adică în „stări de spirit” ale receptorului care constituie ecoul eficient al mesajului transmis. În acest sens, a. înseamnă, pe

plan estetic, recunoașterea și acceptarea de către creator a condițiilor ce asigură accesibilitatea* semantică, comunicabilitatea mesajului astfel încât a, socială să nu rămână un act în sine, dobândindu-și realitatea și pe plan artistic. (V.E.M.)

animație

filmare a unor obiecte produse de mîna omului : desene (Disney, Fleisher, Grimaud ș.a.), siluete articulate (Trnka, Bartush, Collin Low ș.a.), umbre chinezești (Latte Reininger, Naburo Ofuzi), păpuși (Cohl, Starevici, Ptuško, Trnka ș.a.), sculpturi animate (făcute din lemn, piatră sau orice alt material). Uneori se pictează direct pe peliculă, fără filmare (Mac Laren, Len Lye). Două estetici de a. își dispută azi, cu un egal succes, favoarea publicului. Estetica clasică a lui Walt Disney (părintele lui Mickey Mouse și al lui Donald rățoiul) și estetica noului val, a unor numeroși cineaști contemporani, din întreaga lume, dintre care unii împing punctul de vedere filozofic și schematismul desenului pînă la ultimele limite. O sinteză critică a celor două estetici o găsim la Ion Popescu Gopo, care, de altfel, este, cronologic, primul deschizător de drum al noului val (*Scurtă istorie*, 1957). Gopo e primul care schematizează la maximum caricatura; dar omulețul lui este, ca și la Disney, nu hidos, ci totodată caragios și drăguț. Pe de altă parte, el nu repudiază „punctul de vedere la Fontaine”, ci îl completează și-l umanizează, adăugîndu-i personajul care lipsea și anume : omul. Un om fără caracter personal, fără psihologie individuală, ci, la fel ca zeii și ca dobitoacele din fabulă, prevăzut cu o zestre fixă de atribute morale, aparținînd întregii specii. Aceasta îi permite lui Gopo, rămînînd în climatul fabulei, să confere semnificații vast filozofice poveștilor sale, fie-

care din ele exprimînd un aspect general din istoria universală (*Scurtă istorie, Șapte arte, Homo Sapiens* ș.a.). În timp ce estetica disneyană reclamă muncă de echipă, o uzină întregă de coechipieri, estetica „noului val” permite realizarea filmului de către un singur om, cu un minimum de neimportanți colaboratori. (D.I.S.)

antiartă

tendință în creația artistică din deceniile 6 și 7 ale sec. al XX-lea, avînd un caracter contestatar față de arta academică. Partizanii a. (ai antiteatrului, antipoeziei, antipicturii, antiromanului etc.) contestă capacitatea de sugestie pentru sensibilitatea contemporană, a convențiilor artistice tradiționale care și-ar fi uzat potențele emotive, tocmai pentru că încearcă să ignore statutul lor de convenții, caracterul lor istoric, și vor să-și aroge drepturi de invarianți estetici, dați o dată pentru totdeauna, conform imperativelor unei naturi umane eterne. În acest sens Eugen Ionescu preconizează un antiteatru care își propune să îngroașe convenția, să nu ascundă sforile desfășurării acțiunii dramatice, să sublinieze caracterul artificios al jocului actoricesc, pentru a sili astfel teatrul modern să-și reîmprospăteze capacitatea de a pune în vibrație sensibilitatea estetică a publicului. De aici derivă sursa afirmativă a termenului a., care rezidă în accentul pus pe virtuțile limbajului artistic propriu-zis, non-convențional, luat în nuditățile lui, în forma lui pură, independentă de mesajul pe care-l vehiculează. (M.Br.)

antropomorfism (în artă)

procedeu prin care artistul atribuie ființelor, forțelor și obiectelor naturii sau unor ființe supranaturale, imaginate, însușiri și trăsături omenești. Potențele estetice ale acestui procedeu se bazează pe tendința

spontană a omului de a-și proiecta stările psihice asupra obiectelor din afară și pe disponibilitatea sa spirituală pentru asociația de idei. Omul fiind centrul propriilor sale asociații, este inclinat să atribuie caracteristici umane acelor vietăți sau obiecte din natură care au o formă, emit un sunet, fac o mișcare, ce reproduc sau reamintesc o stare sufletească, o pasiune, o însușire omenească (intelectuală sau morală). În virtutea a. obiectele și fenomenele realității devin *simboluri artistice*. (V.E.M.)

apercepție

termen preluat de estetică și de psihologia artei din limbajul filozofic, desemnând, prin extinderea sensurilor sale prime, modalitatea conștientizării atitudinii estetice, caracterul reflexiv al percepției artistice, conștiința autodeterminării formei artistice în procesul de creație. În estetica germană de după Kant, diferiți teoreticieni au asimilat a. *empirică* ca dat constitutiv al oricărei judecăți estetice prin conștientizarea multitudinii intuițiilor cit și a. *pură* care determină unificarea principală în formă a percepțiilor. În esteticile dezvoltate, în strinsă legătură cu evoluția psihologiei, a. legiferează fie acuitatea perceptivă a subiectului estetic, fie transcenderea în conștiință a simplei percepții. Wundt, diferențiind o a. *activă* de a. *pasivă*, are în vedere focalizarea reprezentărilor prin antrenarea în actul elaborării a atenției, prezența sub forma sentimentului activității sau sub aceea a interiorizării percepției. În teoria „Einführung”-ului a lui Lipps, trăirea estetică presupune o contemplare aperiectivă a varietății sugestive a obiectelor estetice ca și participarea subiectului la animarea datelor constitutive ale frumuseții, ivită pe baza a. „Ochiul spiritual” (*das geistige Auge*), privirea spirituală ca act inerent al gândirii, devine,

prin a., element de recunoaștere a obiectului contemplat și ceea ce confirmă realitatea estetică. Concluzia asupra pozitivității a. determină și ipostazierea obiectivității frumuseții. Din perspectiva teoriei psihologice a lui William James, a. devine fundamentală formei conștiinței estetice în evoluție, ca fiind cea care îmbogățește conștiința cu surprinderea și asimilarea de elemente mereu noi. Putind semnifica în teoria estetică o anumită procesualitate, ca și intimitatea experienței estetice, uneori termenul de a. deformează sensul reflectării în conștiință a trăirii estetice, prin izolarea afectivității de valorizarea conștientă. (L. D.)

apolinic și dionisiac

categorii estetice elaborate de Nietzsche în lucrarea *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872). Opoziția dintre a. și d. reflectată, pe plan estetic, opoziția dintre cei doi zei ai artei la greci, Apollo, zeul visului senin și al luminii, patronul sculpturii și eposurilor homerice și Dionysos, tumultuosul zeu al beției extatice, patronul muzicii și poeziei lirico-ditirambice. Principiul a., calm și optimist, reprezintă lumea aparenței frumoase. El generează visul, acea stare a contemplației pure în care pornirile noastre amuțesc, în care ne dăruim în tăcere și fermecați bucuriei de a contempla. Pentru grecii din antichitate, Apollo personifica simțul desăvârșit al măsurii, strunirea pornirilor sălbatice, cumpătarea și înțelepciunea zeului făuritor de imagini. La polul opus, d. reprezintă principiul sumbru și irațional al existenței, voința oarbă și feroce pe care încearcă să ne-o ascundă viziunea iluziei a. D. este astfel principiul beției care ne răscolește instinctele, făcând să dispară în torentul lor orice individualitate. În această stare de extaz se împlinește o contopire a omului cu tot ce e viu, dinamitându-se zidurile despăr-

țitoare ce l-au separat pe individ de semenii lui și de celelalte ființe. Deci, în vreme ce a. este principiul formei, al configurației, al măsurii și limitării libertății de către lege, d. este, dimpotrivă, principiul dinamismului, al lipsei de formă, limită și măsură, principiul dezlănțuirii forțelor inconștiente și abisale. După Nietzsche, din acțiunea impletită a acestor principii, a luat naștere cea mai valoroasă operă de artă : tragedia greacă, în care delirul d. se sublimază în viziunea a. (V. E. M.)

Apollinaire, Guillaume (1880—1918)

poet și teoretician de artă francez. Dotat cu simțul modern al sonorităților, culorilor și formelor neobișnuite ca și cu o curiozitate enciclopedică față de spectacolul naturii și al vieții citadine, A. a devenit un teoretician de frunte al *avangărzii* literelor și artelor franceze de la începutul sec. al XX-lea. A preconizat o pictură și o sculptură *conceptuală* și *nonvizuală*, menite să depășească natura și să i se contrapună, denumite de Louis Vauxcelles *cube*, și o poezie a lirismului pur, liber de prozodie, de punctuație, de coerența sintaxei și chiar de punerea în pagina tipografică tradițională, izvorit din fluxul inconștientului, din iraționalul ezoteric și din mister. S-a pronunțat pentru emanciparea artelor plastice de influența literaturii, pentru o artă care cotește de la modalitățile descriptive tradiționale, la cele direct expresive. În 1913 a aderat la futurism*, fiind curind după aceasta revendicat ca precursor al suprarealismului*, termen introdus de el. Exeghet rafinat și subtil al artei moderne, înzestrat cu un instinct sigur și clarvăzător, susținător pasionat și cutezător al propriilor previziuni, prin el, arta primitivilor, măștile negre, bijuteriile ciudate, desenele copiilor ca și arta Vameșului Rousseau, a lui Derain, Dufy, Braque,

Picasso, Delaunay, Chirico ș.a. au intrat în patrimoniul recunoașterii publice. Op. : *Poezia simbolistă* (1909) ; *Meditații estetice* (1913) ; *Pictorii cubiști* (1913) ; diverse articole în *l'Européen* (1902) ; *Pictura modernă* (postum 1939) ; fondator al revistei *Les Soirées de Paris* (1913). (R. S.)

apreciere estetică

afitudine valorizatoare, prezentă în creație sau în fața artei sau a valențelor estetice ale naturii și societății, manifestată în mod spontan sau conștient. Reacția de apreciere poate avea loc la nivelul gustului sau al idealului, ea presupunând implicit sau explicit, existența unor criterii, în virtutea cărora se exercită. Depășind constatarea exprimată prin judecata de existență, a. e. implică, îndeosebi în critica literară și de artă, judecata de gust sau judecata de valoare, statuarea unei ierarhii, integrarea într-o tablă de valori. A. e. poate fi pozitivă sau negativă, utilizând totodată categoriile estetice astfel încât ea să se adecveze specificului obiectului estetic respectiv, într-un mod nuanțat și diferențiat. (I. P.)

arabesc

gen de ornament pictat sau sculptat, caracteristic la origine artei arabe (unde, prin interdicție religioasă, reprezentarea figurii umane era oprită), constituit din linii formând mai ales motive geometrice și vegetale, în compoziții complexe, bogate în impletituri și culori. A. se mai numește și orice altă decorație care prezintă trăsături asemănătoare, folosind, în afara ornamentelor împrumutate regnului vegetal, animale fantastice sau chiar elemente ale figurii umane (în acest caz numite *grotesch* — în Renaștere). A. celebre cuprind : loggiile Vaticanului, pictate de Rafael și decorațiile castelului de la Fontainebleau. Prin extensie, a. de-

semnează și liniile constructive ale unei compoziții, constituind ritmul ei esențial, independent de obiectul reprezentat (manieriștii italieni, Rubens, Dufy, Matisse și alții). În muzică, prin *a.* se înțelege, în genere, ornamentul sau compoziția lejeră și avîntată (Schumann, Debussy ș.a.) (A. M. C.)

arealitate (a artei)

concept care definește una dintre însușirile esențiale ale idealității creației artistice. Idealitatea artei nu este aceea a irealității, a fantomaticului. Artă, ca fenomen spiritual *areal*, se opune realității dintr-o altă perspectivă decît idealitatea irealului. Idealitatea artei este *areală*. Noțiunea de areal are calitatea deosebită de a respinge sugestiv apropierea simplificatoare, prea directe, între planul artistic și cel real. A. artei nu ne apare ca o repudiare a realului. Conceptul de *areal* este de natură să ne sugereze spiritualitatea profundă a artei, capacitatea ei specifică de a ne face să trăim intens într-o lume ideală, fără să evadăm în mod absolut din cea reală. În estetica românească, el a fost analizat de Tudor Vianu în *Estetica*. (Gr. S.)

arhaizare

procedeu de folosire a cuvintelor, formelor fonetice sau gramaticale ieșite din uzul curent, arhaic desemnînd, în general, apartenența la perioada anterioară clasicismului*. Modalitate de a evoca, în creații cu caracter istoric, timpul și locul acțiunii, *a.* este un demers stilistic a cărei valoare și semnificație estetică decurge din ansamblul operei. Practicarea ei a urmărit, în decursul timpului, obiective contradictorii, începînd cu împotrivirea la progresul limbajului și terminînd cu exhibiția formală. Exercitată în numele unei necesități reale, *a.* a permis în literatură (proză, teatru), arte plastice sau

muzică degajarea unor expresivități amplificate. Devenită manieră, *a.* poate suscita parodiarea ei, sublinierea critică, pe această cale, a grauității ei. (M. Na.)

arhetip

concept care desemnează imaginea primă sau inițială, forma de început pentru o transcriere ulterioară. În sensul său modern, el implică ideea de *străoriginaritate* fundamentală a unui tipar dat. Acest înțeles a fost consacrat în cadrul „psihologiei abisale” a lui C. G. Jung. Din acest punct de vedere, se înțelege prin *a.* o însușire colectivă a unei mulțimi de fapte, atribut care se întemeiază pe existența unui presupus *inconștient colectiv*. Un asemenea *inconștient colectiv* s-ar constitui prin încorporarea unor nenumărate experiențe interioare și exterioare ale umanității, în decursul mării desfășurări istorice a lumii. În domeniul esteticii moderne, conceptul psihologic de *a.* și-a găsit multiple aplicații. În primul rînd, trebuie reținută funcția importantă a acestei categorii în cuprinsul teoriei miturilor. Astfel, se observă că miturile, în succesiunea lor și în cadrul procesului continuu de remodelare la care sînt supuse, se constituie pe baza unor imagini originare. Aceste imagini sînt înseși structurile tematice ale unor atari proiecții subiective ale spiritului omenesc colectiv și ale capacității lui de visare. În poezie, teza existenței *a.* se bazează pe constatarea că, în anumite împrejurări, artistul poate să transpună, fără voia lui, din *inconștientul colectiv*, diferite figuri stilistice și simboluri în domeniul literaturii. Intrate în acest cîmp, asemenea figuri și simboluri sînt reinterpretate și capătă înfățișări noi, în funcție de capacitatea poetului de a transfigura formele inițiale ale trăirii estetice. În

acest mod, formele arhetipale se transformă neîncetat în planul unor redări concrete, de o puternică expresivitate. (T. M.)

arhitectură

parte a culturii tehnico-științifice și artistice orientată spre satisfacerea unor necesități materiale și spirituale vitale ale oamenilor, prin organizarea spațiului ambiant și construirea unor complexe și ansambluri de locuințe, clădiri destinate producției, edificii publice, social-culturale. Din perspectiva creației artistice, a. întruhidează una dintre cele trei modalități principale ale artelor plastice vizuale, alături de pictură* și de sculptură*, aducând în plus, ca element specific, funcționalitatea sa practic-utilitară. Odată cu tehnica construcției, materializată în stabilitatea și rezistența operei, a. înseamnă și „capacitatea omului de a stabili, cu materiale brute, raporturi emoționale” (Le Corbusier*). Dubla semnificație a noțiunii de a., în sens de știință și totodată de artă* a construcției își are originea în faptul că omul își însușește realitatea în mod creator, cu toate „forțele sale esențiale” (K. Marx), din punct de vedere atât material (practic-utilitar), cât și ideal, obiectivându-se în ambele moduri. În vreme ce, în decursul istoriei artei, celelalte arte s-au desprins treptat din legătura directă cu sfera utilitară, a. a rămas constant o parte componentă a sferei producției materiale și nu poate renunța, decît în cazuri de excepție (monumente, construcții simbolice), la funcția ei inițială practic-utilitară. Îndeosebi, la a. se poate aplica remarcă lui Marx că omul produce în mod universal, raportîndu-se în mod liber la produsul său, știind să confere tuturor lucrurilor măsura inerentă lor, producînd astfel și după legile frumosului. În același timp însă, a. a devenit ramura cea mai socializată a artei, întrucît activitatea de construcție a

fost dintotdeauna un proces colectiv, în construcții îmbinîndu-se în mod expres însușirea materială cu cea spirituală și întrucît ea determină în mod hotărîtor ambianța umană prin dimensiune, varietate, durabilitate, efecte psiho-fizice și adesea și prin forța ei de simbolizare. Momentul integrator al oricărei arte poate fi evidențiat și în cazul a. Ca urmare a unei experiențe acumulate sub influența forțelor creatoare ale omului, în raport cu dezvoltarea generală a artei iau naștere anumite reprezentări formale ce își exercită influența asupra activității de construcție. Prin aceasta, materialul, construirea și tehnica de lucru devin eficiente nu numai mecanic ci și estetic în domeniul în care sînt aplicate, fiind transpuse în imagine (de ex. scheletul construcției gotice). A. este strîns legată de factorii istorici sociali și geografici. Dispunînd de materiale și ținînd seama de condițiile climatice caracteristice unei regiuni, de un mod de a construi propriu uneltelor și procedeelor tehnice ale epocii, de un mod de gîndire specific unei perioade de civilizație, a. a lăsat, de-a lungul vremii, sisteme pure, respectiv, diferitele stiluri arhitecturale (clasicul elin, bizantinul*, romanicul*, goticul*, barocul*, pentru a ne referi numai la cele europene) ce cuprind totul, de la locuință, edificii publice și grădini, pînă la temple sau monumente. Elementele constitutive de bază ale a. sînt volumul, suprafața și planul, reunite într-un ritm specific, care provine fie din simetrii simple sau complexe, fie din compensații savante. „În arhitectură ritmul este o ecuație: egalizare (simetrie, repetiții, ca în templele egiptene și indiene), compensare (mișcarea contrariilor, ca de ex. Acropola Atenei), modulare (dezvoltarea unei invenții plastice inițiale — Sfînta Sofia)” afirmă Le Corbusier. De aici și uimitoarea diversitate a marilor epoci,

provenind nu din modalitățile ornamentale, ci din principiul arhitectural diferit. Ca posibilități principale de structurare estetică specifică, a. se bazează însă și pe procedee comune celorlalte arte, ca de pildă *contrastul* (spațial sau de lumină), *seria* (tipul), *simetria* și *asimetria* ș.a. Astfel, anumite corpuri de clădire pot contrasta cu mediul ambiant, distanțându-se de el pe baza unei cromatizări corespunzătoare (de pildă în a. Greciei antice) sau se pot dematerializa și contopi cu mediul, pe baza unei *inmuieri* a formelor și a unor culori delicate ce reflectă lumina (de pildă în a. rococoului *). Structurarea poate opera plastic, realizând o puternică detașare (a. Romei antice) sau poate tinde spre aplatizare. Ea se poate corela cu datele tehnice ale clădirii (de pildă, cu masivitatea corpurilor construcției în a. Egiptului antic, cu scheletul constructiv al catedrelor gotice sau al numeroaselor edificii specifice prin așa-zisul *stil internațional contemporan* sau cu condiții practice-utilitare (funcționalismul *). Structurarea se poate îmbina energic cu coloratura, cu decorul plastic etc. În epoca noastră, tratarea estetică a formelor arhitecturale plastice, prin excelență expresive, este mai acută datorită dezvoltării industriei, creșterii populației, precum și necesității de a se obține variante cât mai convingătoare și cât mai sensibile din punct de vedere estetic în condițiile unui mediu ambiant, inundat, prin forța lucrurilor, de realizările serializate. În acest sens, regulile clasice ale expresivității estetice, și anume: ordinea, dispoziția, eunitmia, simetria, decorarea și distribuția nu mai sînt astăzi intru totul suficiente pentru compoziția arhitecturală și urbanistică. În vederea lărgirii gamei, formele plastice sînt privite în multiplicitatea lor potențială și în determinațiile lor compoziționale, considerindu-se ca parametri ai formelor expresive spațiul,

timpul, mișcarea, lumina și culoarea care, în cadrul îmbinărilor reciproce, pot constitui sisteme estetice compoziționale noi, ca în realizările contemporane ale unor arhitecți ca Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer ș.a. Istoria esteticii a consemnat, în cadrul fiecărei epoci și în interiorul diverselor sisteme estetice, interpretări și explicații diferite ale fenomenului arhitectural. Astfel, consecvent concepției sale filozofice și estetice generale, Platon * considera „simetria reprezentărilor spațiale” un reflex al ideii de perfecțiune și ca atare un criteriu esențial al frumosului. Aristotel * considera drept notă caracteristică a artei constructive „coerența întregului printr-o ordonare logică a părților”. În Evul Mediu ideile lui Platon reinvie (de pildă sub forma „unității în diversitate” la Augustin), dar dezvoltarea unei teorii distincte a a. era încă frînăată de orientarea transcendentă. Pe primul plan al reflexiei teoretice stăteau reprezentările religioase, respectiv cele simbolice, care în corelație cu valorile de proporție și de construcție obținute pe cale empirică, se cristalizau adesea sub forma unor complicate simbolistici numerice. Odată cu Renașterea *, pe baza unor practici constructive inaugurate de Vitruviu *, L. B. Alberti * deschide, prin opera sa *De re aedificatoria* (1485), drumul noii viziuni teoretice asupra a. El considera utilitatea o componentă a frumosului arhitectonic, apreciind îndeosebi soliditatea și variabilitatea construcțiilor. Fundamentele artei a. sînt pentru el numărul (numerus), raportul (finito) și ordonarea (collocatio) care asemeni armoniei în muzică, concordă în simetrie. Problema raportului dintre a. și societate își află expresia în această epocă, îndeosebi în proiectele unor orașe ideale. Teoreticienii principali ai a. Renașterii tirzii, Vignola, Serlio și înde-

sebi Palladio, au influențat prin opera lor — instauratoare de noi forme — a. până în sec. al XVIII-lea și în special orientările clasiciste. Francezii Ph. Delorme, Ducerceau, J. F. Blondel au fost primii teoreticieni ai epocii barocului, a căror a. dezvoltată sub semnul contra-reformei și a reacției împotriva ascezei stilistice predicate de mișcările reformiste, pune accentul pe exuberanța formelor curbe, pe undulațiile voluptuoase ale liniilor, pe neglijarea simetriei și, în genere, a regularităților. Iluminismul * aduce cu sine și o regindire esențială a aspectelor filozofice ale a. Kant * vorbea, în raport cu a., de o „frumusețe aderentă”, idee ce a dus, în cadrul istorismului și eclecticismului *, la formularea tranșantă a principiului separației dintre construcție și decorație. Hegel concepea a. drept „arta îndreptată spre exterior”, distingînd, în acest sens, trei modalități posibile : a. simbolică sau independentă (exteriorul își are semnificația în el însuși, existînd pentru sine, independent de orice altă finalitate), a. clasică (în care exteriorul este tratat ca „mijloc în vederea unui scop, altul decît el) și a. romantică, cea așa-numită maură, gotică sau germană (care servește unui scop social vădîndu-și totodată „independența estetică”). Corespunzător tezei sale despre formele ideii absolute, Hegel numește a. drept „începutul artei... întrucît prima sarcină a artei constă în aceea că ea dă forma la ceea ce e în sine însuși obiectiv domeniul naturii-mediului înconjurător, exterior spiritului și, prin aceasta, imprimă semnificație și formă elementului lipsit de interioritate, care rămîne exterior acestuia, deoarece el nu constituie forma și semnificația imanente obiectivului însuși”. Concepția lui Schopenhauer * asupra a. pune accentul pe importanța luminii ca factor constituent al efectului estetic global al construcției, iar Fr. Th. Vischer * concepea a.

drept „frumusețe anorganică”, numind-o „artă simbolică ce exprimă intuirea acțiunii originare a forței constructive a universului”. Corelînd funcțiile estetice ale a. cu rolul ei social, J. Ruskin * afirmă că a. trebuie să insuflă contemplatorului putere, sănătate și bucuria sufletului și enumeră devotamentul, adevărul, forța, frumusețea, viața, amintirea și supunerea ca fiind „cele șapte candelabre ale a.” G. Semper sublinia și el aspectele sociale ale a. și pleda pentru unitatea rezolvărilor tehnice cu cele estetice, rămînînd însă pe o poziție materialist-mecanicistă. Acest fapt a ușurat sarcina criticii puriste, orientate împotriva sa. Wölflin * caută să deducă, în sensul acestei critici de principiu a mecanicismului, calitatea artistică a a. din factorul psihic, bazîndu-se și pe istoria stilurilor. A. Riegl pregătește, prin teza sa despre „voința artistică”, teoria lui W. Worringer *, după care activitatea artistică este determinată, și în a., de principiul irațional al „abstracției și intropatiei”. O poziție opusă este reprezentată, începînd cu jumătatea sec. al XIX-lea, de o serie de arhitecți care, pornind de la utilizarea unor noi posibilități tehnice de construcție (fier, beton, sticlă), pledează pentru o sinteză a condițiilor tehnice și funcționale cu rezolvarea estetică a problemelor constructive. Ei susțineau că parametrii estetici principali ce alcătuiesc esența construcțiilor moderne sînt puternic influențați de factorii tehnico-economici, ca urmare a dezvoltării revoluționare a forțelor de producție. Deschizătoare de drum a fost în acest sens activitatea Bauhaus-ului. Paralel cu această orientare, o serie de curente arhitecturale afirmate în primele decenii ale secolului nostru (cubismul *, constructivismul *, funcționalismul *), deși au căutat și au oferit unele soluții noi problemelor funcționale și tehnice, au ajuns, pe plan estetic, la formalism *, ne-

reuşind să închege un stil arhitectural pregnant. În ţările socialiste asistăm, în prima perioadă de căutări la o puternică accentuare a factorului social în a. dar şi la neglijarea, pe plan teoretic şi practic, a noilor condiţii constructive rezultate din dezvoltarea forţelor de producţie. Dezvoltarea unei concepţii estetice dialectice asupra a. a dus în cele din urmă la o interacţiune armonioasă a componentelor tehnice, funcţionale, economice (naturale) şi ideale ale a. Ca şi în cazul întregii arte socialiste, şi pentru a., scopul ultim al eforturilor ei creatoare rămîne, dincolo de rezolvarea optimă a unor probleme funcţionale şi structurale, satisfacerea nevoilor spirituale complexe ale omului, dezvoltarea multilaterală a capacităţii şi potenţialităţii sale creatoare. (V. E. M.)

Aristarco, Guido (1918)

istoriograf al artei a şaptea, teoretician şi critic, redactor şef al revistei marxiste de cultură cinematografică *Cinema Nuovo*, profesor de artă cinematografică la Universitatea din Milano. Lucrarea sa fundamentală (tradusă în româneşte şi prefatăată de Florian Potra) este *Storia della teoriche del film* (în româneşte : *Cinematografia ca artă*). Alte op. : *L'arte del film* (1950) ; *Dall' Arcadia a Peschiera* (împreună cu Piero Calamundrei şi Renzo Renzi) ; *Il processo Sogapo* (1954) ; *In vito alle immagini* (1943) ; *Il colore nel film* (1949) ; *Il cinema italiano del dopoguerra* (1949) ; *Cinema italiano 1960* ; *Miti e realtà nel cinema italiano* (1960). Ultima sa lucrare, operă de sinteză filozofică şi estetică este *Il Dissolvimento della ragione* (1965). (D. I. S.)

Aristotel (384—322 î.e.n.)

filozof elen de formaţie universală, care domină întreaga gândire antică prin cercetarea „formelor esenţiale ale gândirii dialectice”

(Engels). Ca elev şi oponent al lui Platon, A. „oscilează între idealism şi materialism”, dar adesea „se apropie cu totul de materialism” (Lenin), ca de pildă în concepţiile sale estetice, expuse în tratatul *Despre retorică* şi mai cu seamă în *Poetica*, prima sistematizare ştiinţifică de teorie filozofică a literaturii. *Poetica* descrie „deosebiriile dintre arte, în ce priveşte mijloacele cu care săvîrşesc imitaţia”, „felurile soiuri de poezie, după obiectele imitate” şi „după chipul cum realizează imitaţia”, împarte poezia în „serioasă” şi „hazlie”, deosebeşte comedia de tragedie şi tragedia de epopee, enumeră elementele care alcătuiesc tragedia, caracterizează subiectul ca cel dintîi element al ei, pe care îl şi detaliază, expune apoi componentele tragediei, natura eroului tragic, felurile chipuri de a stîrni emoţia tragică, chipurile de recunoaştere folosite de autori tragici, graiul şi judecata drept alte elemente ale tragediei, apoi componentele graiului, metafora, caracterele, revine la asemănările şi deosebirile dintre epopee şi tragedie, conchizînd asupra superiorităţii celei din urmă. A. este cu precădere un teoretician al tragediei şi al epopeii, tratatul său oprindu-se înaintea caracterizării detaliate a comediei. Dintre ideile sale estetice, multilateral comentate şi valorificate de către estetica ulterioară, amintim : „imitaţia” înţeleasă ca *mimesis* (artele „sînt toate, privitye laolaltă, nişte imitaţii”, omul are „darul înăscut al imitaţiei” şi rămîne dintre toate vieţuitoarele „cel mai priceput să imite”), „purificarea pasiunilor” înţeleasă drept *catharsis* (poetul tragic e dator „să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitaţii în stare să stîrnească mila şi frica...”), generalizarea poetică („datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginea verosimilului şi a neşesarului”) şi superiorita-

tea poeziei, din acest punct de vedere, față de istorie („poezia e mai filozofică și mai aleasă decât istoria : pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, cită vreme istoria mai degrabă particularul”). O atenție deosebită acordă A. poemelor homerice și tragediilor lui Eschil, Sofocle, Euripide. Posteritatea i-a valorificat observațiile și intuițiile locale cu privire la specificul unor autori sau al unor genuri și specii literare cit și pe cele globale ; în acest din urmă plan, consemnăm multiseclara dezbatere în jurul gnoseologiei mimesis-ului, precum și interesul crescut, mai cu seamă în epoca modernă, pentru implicațiile psihologiei catharsis-ului. A. rămâne un fundamental și constant punct de referință pentru întreaga cultură europeană, ca întemeietor al „orientării științifice” (Croce) în estetică. (I. I.)

armonie

coeziune, concordanță, acord, potrivire a elementelor componente ale unui întreg ; categorie filozofică și estetică, exprimând aderența părților, coerența interiorului și exteriorului, unitatea conținutului și a formei, împăcarea contrariilor. Analizată pe larg în istoria esteticii, a. este adesea considerată ca temei, atribut sau efect al frumosului. „Cele opuse se acordă și din cele discordante rezultă cea mai frumoasă armonie” (Heraclit). A. „constă, pe de o parte, în totalitatea unor laturi esențiale, iar pe de altă parte, în pura opoziție rezolvată a acestora, prin ceea ce ele revelează ca apartenență reciprocă, legătură interioară, ca unitate a lor. În acest sens vorbim de armonia formei, culorilor, tonurilor etc.” (Hegel). În muzică, a. este combinarea simultană, îmbinarea melodioasă a mai multor sunete, în conformitate cu anumite legi, respectiv, parte a teoriei care se ocupă cu studiul acordurilor în compoziție. Tot astfel, în celelalte arte, a.

este apropiată de ordine, măsură, proporționalitate, unitate constructivă sau compozițională. Noțiunea pereche : *disarmonie*. (I. I.)

Ariaud, Antonin (1896—1948)

scriitor francez, precursor al unor orientări înnoitoare în teatrul modern contemporan. După o participare nesemnificativă la grupările suprarealiste ale vremii, se dedică teatrului, manifestându-se sporadic și în cinematografie. *Manifestul teatrului cruzimii* (1932) ca și eseurile *Teatrul și dublul său*, *Teatrul și metafizica*, publicate de A., fără a se bucura de ecouri favorabile la data apariției lor, sînt în prezent asimilate programatic de către teatrul modern pentru faptul că deschid în estetica spectacolului direcții noi, declanșind reacția necesară față de teza unilaterală a primordialității absolute a textului și insistind asupra mecanismului sintezei actului teatral. A. propune îmbogățirea limbajului teatral, mai ales în sensul valorificării limbajului mișcării corporale, și a reevaluării cuvintului, devenit mijloc al unui proces incantatoriu, afirmînd ideea de rit, în sens laic, a actului teatral și ambiționînd schimbarea raporturilor dintre public și interpret. Resurecția teatrului de expresie directă, dusă pînă la limitele șocului psihic, așa cum se înregistrează ea în teatrul contemporan, i se datorează lui A., recunoscut ca promotor al acesteia și ca teoretician optimist al teatrului viitorului. (M. Na.)

artă

formă a activității umane și a conștiinței sociale, caracterizată prin constituirea („instaurarea”) de structuri expresive, capabile să comunice o emoție umană specifică, în prezența realității ; această emoție are un caracter complex, incluzînd totodată senzo-

rialitate, afectivitate și inteligență. Creația și receptarea artei au fost întrețesute, de-a lungul istoriei, cu ansamblul vieții sociale, determinate fiind, în ultimă analiză, de viața materială a societății, dar evoluind în strânsă interdependență cu celelalte forme ale conștiinței sociale, din care cauză a. a avut totdeauna o relativă autonomie față de baza economică a societății. În comuna primitivă a. este legată de munca productivă și de activitățile magice și este greu de desprins de aceste acțiuni omenești. Treptat, activitatea artistică se conturează ca o activitate distinctă, se diversifică și devine una dintre necesitățile specifice *sine-qua-non* ale vieții sociale și ale trăirii spirituale a oamenilor. Structurile expresive ale a. devin totodată mai complexe și mai densificate, în funcție atât de mijloacele materiale pe care tehnica epocilor le pune la îndemina limbajului artistic cit și mai ales de adâncirea și amplificarea esenței umane, pe măsura dezvoltării vieții sociale. De aici, necesitatea originalității neistovite a creației artistice, fără de care a. își pierde capacitatea de declanșare a emoției căreia este menită să-i dea naștere. Imitând servil creații valoroase în anumite epoci istorice (care rămân ca atare pentru că includ momente ale dezvoltării esenței umane), a. care nu se înnoiește rămâne în urma epocii în care apare. În încercările de a caracteriza a. de-a lungul istoriei esteticii, au cîntărit greu aspectele concrete ale operelor de artă în diferite epoci istorice și concepțiile filozofice ale esteticienilor, legate de condițiile sociale și de poziția lor de clasă. În antichitatea greacă, a. a fost socotită ca *mimesis**, ca *imitare* a realității. Condamnată de Platon să rămână în afara Republicii, fiind o *imitare* de gradul al doilea și corupătoare a moravurilor austere, a. se vede apoi socotită (indeosebi sub forma tragediei) de

Aristotel ca avînd funcția de *catharsis*, expurgatoare a pasiunilor. Totodată a. este privită ca *poesis*, ca *formatoare*, ca activitate constructivă de *forme*, capabile să însușească virtuți estetice materiei cu care lucrează artistul: cuvinte, culori, sunete, materii statice (marmură, bronz, lemn) sau în mișcare. În această concepție indeosebi, a. a fost legată de-a lungul istoriei de categoria frumosului*. Artistul este destinat să construiască *forme frumoase*, să tindă către ceea ce estetica Renașterii numea *concinnitas*, lucrul desăvîrșit, perfecția. Dar acționînd asupra elementelor materiale pe care le transfigurează, punîndu-le mereu în relații noi, a. a apărut din ce în ce mai limpede ca fiind capabilă să dea *expresie* trăirilor semnificative ale artistului, grăitoare pentru ceea ce reprezintă posibilitățile afective și intelective ale celor ce receptează opera. Accentul se deplasează treptat de la *perfecție* către *expresiv*, de la realizarea frumuseții, către ceea ce pune în efervescență întreaga complexitate a omenească, de la *jocul senin*, către afirmarea pasionată a tumultului sufletesc. Sîntem astfel în prezența a două modalități de concepere a artei: clasicistă și romantică (sau *barocă*), de *pură vizualitate* și de empatie*. Efortul continuu de a depista specificitatea artei duce însă, în anumite condiții socio-culturale, la exacerbarea importanței *mijloacelor* de expresie, la exaltarea *formei*, cu eliminarea *conținutului*, la ideea că pot exista forme artistice care nu exprimă nimic și trăiesc numai prin ele însele. Analiza contemporană a structurilor artistice prin mijloacele moderne legate de metodele cu caracter matematic, a creat unor teoreticieni iluzia că pot sesiza a. în esența ei, dezinteresîndu-se de caracterul axiologic al structurilor artistice și cercetînd exclusiv statutul lor ontic. Cercetările estetice marxist-lenin-

niste, pornind de la indicațiile lui Marx, Engels și Lenin, integrându-se organic în concepția filozofică materialist-dialectică, duc la concluzii care depășesc unilateralitatea direcțiilor enunțate. A. nu poate fi înțeleasă în toată complexitatea ei decât dacă ținem seama de relațiile dialectice ale elementelor care intră în geneza, structura și funcțiile ei sociale. Structurile expresive ale a. alcătuiesc un limbaj specific, care realizează o comunicare între artist și cel ce receptează opera de artă. Fiind element al conștiinței sociale, creația artistică exprimă, cu sau fără intenția acestuia, un mesaj al artistului, care este membru al unei comunități umane istoricește constituite, aparține unei culturi naționale și, pe anumite trepte istorice, unei clase sau păături sociale. Creația artistică reprezintă un act de cunoaștere și realizează pentru cel ce o receptează o funcție cognitivă, care își are specificitatea ei, atât prin obiectul cunoscut (reacția complexă a omului în prezența realității materiale sau ideale) cât și prin modalitatea de cunoaștere (imaginiile concret-senzoriale, în care se realizează unitatea între general și particular). Ca parte integrantă a conștiinței sociale, a., prin interacțiunea cu celelalte forme ale conștiinței sociale (și în primul rând prin formele filozofice, etice și politice), îndeplinește o funcție educativă de prim ordin. Fără să neglijeze specificitatea a., ci dimpotrivă, străduindu-se să depisteze nuanțat această specificitate pentru a evita confundarea neștiințifică a artei cu știința sau cu morala, pentru a evita didacticismul anost și neartistic, cercetările estetice marxist-leniniste au arătat că a. are un caracter eteronom, că puritatea a. este o iluzie, când nu este o diversiune, și că opera de artă influențează conștiința celui ce o receptează prin toate elementele ei, cu atât mai mult cu cât forța ei estetică este mai potențată. Estetica marxist-

leninistă pune un accent apăsător tocmai asupra caracterului estetic al a., arătând că atât virtuțile ei cognitive cât și cele educative sînt iluzorii, dacă opera este lipsită de valoare estetică, dacă nu e capabilă să declanșeze, prin elementele ei specific estetice, tocmai acea emoție caracteristică care îi dă forța cunoscută. (M. Br.)

artă aplicată

gen al artelor ale cărui produse îndeplinesc în viața cotidiană, în procesul muncii sau în decorarea diferitelor spații (locuințe, așezări umane etc.), rolul deosebit de a îmbina frumosul cu particularitățile funcțional-construc-tive (economicitate, siguranță în exploatare). Operele a. a. diferă prin : tipul produsului (mobilă, dantelă, giuvaergie, fernerie), materialul utilizat (metal, sticlă, lemn, ceramică, materiale textile etc.), tehnicile adoptate (gravură, turnarea artistică a metalului, prelucrarea artistică a lemnului, lutului etc.). Prin originile sale, a. a. constituie unul dintre cele mai vechi genuri ale artei. Ea s-a afirmat încă în primele opere ale făuritorilor de bunuri materiale, fie ei olari, fierari, pietrari, aurari, timplari etc., care au realizat îmbinarea muncii cu arta. Expresivitatea artistică a operelor a. a. se relevă datorită mai ales unor valori estetice ale formei obiectului (frumusețea siluetei, proporționalitatea, ritmul precum și măiestria prelucrării materialului etc.). Sfera largă de influențare estetică a operelor a. a. se datorează prezenței lor în cele mai diverse zone ale vieții cotidiene și, în consecință, capacității acestor opere de a fi cu ușurință receptate. (I. A.)

artă cinetică

direcție în arta plastică abstractă contemporană în care mișcarea reală deține, ca factor estetic, aceeași importanță ca și forma, culoarea, compoziția și linia. Terme-

nul a fost pus în circulație de *Manifestul galben*, publicat în 1955 la Paris cu prilejul expoziției „Mișcarea” și semnat de Vasarely și criticul Hultén. A. c. marchează trecerea de la mișcarea *virtuală* în artele plastice (sugerarea mișcării corpurilor), la mișcarea *reală* prin *animarea mecanică* (motor, manivelă, pirghie, mișcare eoliană, câmp electromagnetic etc.) a operei de artă. A. c. se rezumă deci la modificările spațiale sau cromatice *reale* ale operei. Aceste modificări pot fi *previzibile*, adică determinabile prin mijloace mecanice, sau *imprevizibile*, supuse capriciului agenților naturali (temperatură, curenți de aer, apă etc.) sau unor factori accidentali (*mobilitățile* lui Calder). Uneori schimbarea planurilor poate fi determinată de mișcarea spectatorilor prin fața obiectului artistic, astfel încât acesta oferă mereu alt colorit și altă adâncime. Toate aceste opere au ca principal suport al expresiei plastice *mișcarea pură*, în accepția ei strict estetică, desprinsă de sensul ei utilitar și tinzând la exprimarea unui dinamism plastic spiritual. Prin aceasta, în ciuda caracterului ei abstract, imaginea plastică *cinetică* participă la realitate prin elementul *dinamic*, atît de caracteristic civilizației contemporane. A. c. conferă imaginii un caracter de spectacol plastic nu atît simultan, cît de succesiune, marcînd astfel trecerea operei plastice din sfera tradițională a simultaneității în cea a succesiunii, caracteristică muzicii, teatrului, literaturii, deschizînd un nou capitol în istoria artelor și tinzînd totodată să renoveze și să îmbogățească conceptul de *contemplantă** artistică. (V. E. M.)

artă concretă

denumire dată, în 1930, de Theo Van Doesburg, artei abstracte, prin revista apărută în același an, sub titlul *Arta concretă*. De durată efemeră, folosită de Arp și de Max Bill,

denumirea și-a cedat locul celei de *artă abstractă* (sau informală) care s-a impus. V. *abstracționism*. (R. S.)

artă pentru artă

formulă lansată în secolul al XIX-lea, de către o parte dintre romanticii francezi și de către parnasieni, pentru a susține teza autonomiei absolute a artei față de societate, împotriva didacticismului și academismului neoclasic, iluminist, ca și a ingerințelor spiritului filistin burghez. Ei i se atașează, ca variantă, și teza privind poezia pură, care n-ar avea „alt scop decît pe ea însăși și altă misiune de îndeplinit decît de a exercita în sufletul cititorului senzația frumuseții în sensul absolut al cuvîntului” (Théophile Gautier). Estetica marxistă, prin Plehanov, a arătat că o asemenea tendință „se naște și se consolidează acolo unde există un dezacord fără ieșire între artiști și mediul social care-i înconjoară”. Sub un alt aspect, C. Dobrogeanu-Gherea a arătat că: „Nepricepînd unii, adică mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că în realitate e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula *artă pentru artă*”. Formula este reluată în sec. al XX-lea și sprijinită de oficialitatea culturală burgheză pentru a combate pozițiile ideologice ale artiștilor care militează pentru o artă cu misiuni sociale revoluționare. Teza apare astăzi acolo unde atenția artistului și a exegetului se concentrează exclusiv asupra structurii sincrone a operei de artă și în efortul (dezinteresat sau nu, din punct de vedere social) de a depista specificul estetic al artei, neglijînd însă caracterul diacronic al valorilor estetice, istoricitatea și dependența

lor, în ultimă analiză, de condițiile sociale în care sînt create și receptate. Aceste condiții conferă valorilor estetice o funcționalitate pozitivă sau negativă, în raport cu imperativele progresului uman și implică responsabilitatea artei și artistului față de umanitate. În dependența artei față de condițiile social-istorice și naționale concrete, dependență mediată de către celelalte forme ale conștiinței sociale care interferează arta, rezidă *impuritatea* funciară a artei, *relativitatea* autonomiei sale și *tendențiozitatea* ei *implicită*, mai mult sau mai puțin conștientă și manifestă. Arta își păstrează autonomia și specificitatea sa estetică, dar numai ca formă și parte integrantă a *conștiinței sociale*. (M. Br.)

artă permutațională

expresie utilizată de A. Moles pentru a defini ansamblul operelor produse prin combinarea sistematică (cu ajutorul calculatorului electronic) a unor elemente compoziționale simple, pornind de la o regulă de combinare (*algoritm* combinatoriu) prestabilită de artist. Acest *algoritm* circumscrie un câmp extrem de vast de posibilități (de exemplu în muzica serială) și numai computerul va putea să le descopere sistematic pe toate, filtrînd fiecare din milioanele de variante posibile. Prin acest sistem de filtrare, ce ascultă de legile bio-psihice și estetice ale receptării artistice, sînt alese, adică admise sau respinse, rezolvările bune și, respectiv, cele *rele*. Pe baza a.p., consideră Moles, am putea completa opera marilor artiști. Se pleacă de la ideea că datorită unor perturbații obiective (durata limitată a perioadei de creație, sănătate, tracasări materiale etc.) nici un artist nu a reușit să exploreze deplin acel *cîmp al posibilelor*, circumscriș de talentul și personalitatea sa. Nereușita transmiterii prin operă

a întregii cantități de informație estetică virtual existentă în structura unei individualități artistice, poate fi compensată de computer care, dispunînd de posibilități combinatorii și de selecție nelimitate, va izbuti să exploreze sistematic întreg stocul de informație neepuizat. Am putea obține astfel „concertul pentru pian nr....”, pe care Ceai-kovski l-ar fi compus dacă și-ar fi putut continua activitatea de creație. Unele rezultate de acest fel au și fost obținute chiar și în domeniul literaturii unde Max Bense, de pildă, a reușit să producă pe această cale un text comparabil, după unii filologi, cu o pagină a lui Kafka. (V. E. M.)

artă polisenzorială

denumire ce desemnează operele de artă astfel structurate încît *receptarea* lor să poată fi făcută, concomitent, pe mai multe canale senzoriale. Spre deosebire de arta tradițională, *mono-* sau cel mult *bisenzorială* (bazată pe văz, auz sau pe combinația dintre ele), operele ce folosesc un *limbaj polisenzorial* (de pildă *cinematograful olfactiv* sau *teatrul mobil de la Grenoble*) se adresează și celorlalte simțuri, sporind expresivitatea emoțională a limbajului respectiv. Din punct de vedere estetic, trebuie efectuată însă o distincție între simțurile estetice *fundamentale* (văzul și auzul), ce pot sta singure la baza unui limbaj artistic, și cele *secundare*, auxiliare (tactilul, kinestezicul, olfactivul), ce nu pot oferi prin ele însele materialul necesar constituirii unui limbaj artistic, ci devin componente ale acestuia numai în combinație cu unul din *canalele fundamentale*. Conlucrarea simțurilor *secundare* (foarte puțin utilizate pînă acum în practica estetică) cu nucleul audiovizual, ne permite să întrevădem în viitor un larg evantai al mijloacelor de expresie aflate la dispoziția artistului creator. Noile

arte polisenzoriale vor să atace din cît mai multe direcții și cu procedee cît mai variate stratul emoțional și apercceptiv al subiectului receptor, pentru a-i reexcita și reîmprospăta sensibilitatea anchilozată în urma mileniilor de civilizație și de consumare a artei exclusiv prin mijloace audiovizuale. (V.E.M.)

artă populară

denumire generică a creațiilor artistice ale poporului; la nivelul oricărei civilizații arta* se prezintă, de regulă, în două mari ipostaze: populară și cultă. În funcție de etapa și specificul dezvoltării istorice a societății respective poate prima aspectul popular ori cult. În asemenea cazuri e posibilă o coexistență armonică a celor două aspecte, atît a.p., cît și arta cultă cunoscînd o situație de relativă înflorire. Își păstrează valabilitatea și pentru acest termen principalele note ale artei*, cu deosebirea că întotdeauna condiția populară privește produsele creației colective. Autorul nu se cunoaște, iar opera funcționează dincolo de ceea ce în mod curent se numește originalitate individuală. Opera de a.p. se prezintă ca un produs al creației anonime, potrivit unor canoane estetice ce funcționează în cadrul diferitelor culturi, capabil de a provoca o plăcere de ordin specific, prin aspirația spre armonie, perfecțiune și superior, sub semnul cărora stă. A.p., ca și arta cultă, cunoaște diverse domenii de manifestare: plastică, muzică, literatură, teatru, dans, arhitectură, arte decorative și aplicate. Spre deosebire de cea cultă, a.p. funcționează la nivelul tuturor gusturilor societății respective, fiind universal inteligibilă. Istoriceste, condiția populară a artei precede condiția cultă. La rîndul ei aceasta din urmă nu poate fi concepută în afara unor organice legături, directe sau

indirecte, cu creația, aspirațiile și gusturile mulțimilor. Potrivit condițiilor social-istorice ale fiecărei orînduirii, a coordonatelor economice, geografice și etnice specifice, a.p. posedă pe lîngă atributele estetice și însușiri lucide, magice, utile etc. În funcție de aceste elemente, conceptul de a.p. a căpătat accepțiuni diferite fiind identificat cu artizanatul, cu meșteșugul sau cu straturile primare ale formelor cultural-artistice neevoluate. A.p. românească, ca produs specific al etnosului popular, se caracterizează printr-o mare bogăție de sensuri, printr-o multitudine de manifestări, printr-un gust estetic rafinat. Pot fi recunoscute, în cadrul a.p. în general, două tipuri de condiționare: unul se referă la situația materială, formele de organizare socială și evenimentele ce caracterizează istoria unui popor într-o situație dată, reflectate în creația populară, celălalt privește ecurile artei culte, copiile și interpretările unor opere de artă culte executate la nivelul culturilor anonime. Primul tip de condiționare se găsește implicat în orice creație populară autentică. El asigură baza statică a a.p., ce ignoră întotdeauna timpul istoric concret. Al doilea tip de condiționare se găsește implicat în creațiile nutrind ambițiile artei culte. El indică întotdeauna gradul de moarte a a.p. și de transformare a ei în altceva decît era pînă atunci. Notele principale ale a.p. dintotdeauna sînt naivitatea, simplitatea și naturalitatea în materie de gust, sentiment și execuție. De aici rezultă permanent o anumită libertate specifică pe care și-a asumat-o creatorul popular față de situațiile ori evenimentele pe care le zugrăvește. În condițiile dezvoltării civilizației contemporane, a.p. tradițională prezintă din ce în ce mai puține șanse de supraviețuire. În țara noastră se fac eforturi însemnate în momentul de față în vederea

cunoașterii și conservării cu ajutorul mijloacelor științifice moderne a extraordinarelor valori ale a.p. românești, mărturie a glorioasei noastre civilizații naționale. Unii autori vorbesc astăzi tot mai mult despre *situația nouă a a.p.* În a.p. modernă s-ar îngloba astfel producțiile muzicale, literare, plastice și teatrale însușite în gradul cel mai înalt de marile mase de oameni, indiferent de faptul că o melodie fredonată de către toată lumea, bunăoară, are un autor precis, pe care însă numai *specialiștii* îl cunosc. Atare opinii nu sînt însă pretutindeni și unanim acceptate. A.p. într-o asemenea accepțiune ar însemna deci arta preferată și iubită de marele public, artă pe gustul marelui public, al marilor mulțimi, al *poporului*. A.p. românească, prezentă vie, plină de vigoare și frăgezime, model perpetuu de sensibilitate și înțelepciune, de șlefuire artistică desăvîrșită, formează și astăzi un izvor inepuizabil de inspirație pentru arta cultă, asigurându-i un plus de originalitate și durabilitate, de substanță etnică ce o poate ridica pe culmile universalității. (Gh. Str.)

arte libere

denumire utilizată în evul mediu (lat. artes liberales) pentru a desemna așa-numitele „șapte arte libere”, adică acele discipline, respectiv științe, a căror exercitare nu slujea, în general, producției și existenței materiale, dar care au cunoscut, la vremea lor, o puternică dezvoltare, bucurîndu-se de mare prestigiu. Expresia de a.l. a fost utilizată prima dată de Seneca, iar neoplatonicianul Marcianus Capella, în lucrarea sa enciclopedică *Satiricon* (450 e.n.), le-a împărțit în două grupe: întîi în „trivium”, ciclu alcătuit din *gramatică*, *dialectică* (logică) și *retorică* și apoi în „quadrvium”, al doilea ciclu, compus din *aritmetică*, *geome-*

trie, *astronomie* și *muzică*. Arhitectura, sculptura, pictura, practicate în antichitate mai ales de sclavi, ca profesii, nu erau incluse în denumirea de a.l. Pînă la jumătatea secolului al XIII-lea, a.l. reprezentau știința propriu-zisă, fiind suma tezaurului cultural al evului mediu. Abia odată cu pătrunderea și răspîndirea valorilor științifice ale antichității și civilizației arabe în lumea feudală vest-europeană a luat sfîrșit predominarea absolută a celor șapte a.l. ca singurele reprezentante ale științei. Eliberarea artiștilor de legăturile de breaslă, odată cu Renașterea, și, totodată, separarea mai netă a artei de producția materială au făcut posibilă includerea între a.l. și a artelor propriu-zise care, începînd din sec. al XVI-lea, erau predate în cadrul academiilor. Apoi, odată cu separarea a.l. de așa-zisele *arte mecanice* și cu înființarea unor academii de artă specializate (de pildă, pentru pictori și sculptori ia ființă la Paris, în 1648, celebra *Académie Royale de Peinture et Sculpture*) noțiunea de *arte frumoase* (les beaux-arts) ia treptat locul celei de a.l. (V.E.M.)

arte plastice

concept modern numind acea ramură a artei ce subsumează genuri ca: desenul și artele grafice, sculptura, pictura ș.a. și care se caracterizează în primul rînd prin recursul la imaginea artistică vizuală ca mijloc de expresie a unui conținut artistic. Încercări de a determina specificitatea a.p. se manifestă încă de timpuriu (Platon, Aristotel). În Evul Mediu, a.p. erau considerate ca făcînd parte din artele artizanale, întrucît presupuneau o activitate manuală „ad opus corporis” (Toma de Aquino). Epoca Renașterii dă o nouă teorie asupra ierarhizării artelor, de această dată pictura, sculptura și arhitectura intrînd în ca-

tegoria artelor libere. Astfel, Leonardo demonstrează, plecând de la cercetarea nemijlocită a fenomenelor, că pictura este o știință (*Cosa mentale*) deoarece se fundează pe experiența studiului naturii și perspectiva matematică. Vasari folosește denumirea de *arte ale desenului* (care va rămâne până în sec. al XIX-lea) pentru a grupa pictura, sculptura și arhitectura, justificând opinia Renașterii că desenul este matricea comună a *a.p.* În Franța sec. al XVII-lea, denumirea de *arte ale desenului* este înlocuită prin aceea de *arte frumoase* (*beaux arts*, *belle arti*, *schönen Künste*). În clasificarea artelor, Lessing introduce un criteriu axiologic, încercând o analiză a specificului artelor primate ca limbaje particulare. Cu aceasta el întemeiază teoria particularităților și limitelor artelor, sesizând existența unui obiect propriu fiecărei arte. Obiectele specifice *a.p.* sînt, după Lessing, *corpurile*, cu însușirile lor vizibile, obiecte care coexistă în spațiu, iar mijloacele de expresie sînt linia, culoarea, masa. Lessing întrebuițează o nouă formulare, *bildende Kunst* (*bild* = figură), care devine simbolul artelor desenului, pentru ca apoi să capete o accepție mai largă, desemnind orice prelucrare artistică a unei mase informe sau acele arte care se dezvoltă din materie corporală, în spațiu. În sec. al XIX-lea, aceste arte se numesc *arte figurative*, apoi *a.p.* Dezvoltarea științei și tehnicii moderne, iar mai recent aplicarea teoriei informației și a ciberneticii, precum și a implicațiilor teoretice aduse de afirmarea lingvisticii matematice au influențat *a.p.* tradiționale, revoluționându-le, contribuind la diversificarea limbajului plastic și implicit la apariția unor specii care se adaugă celor tradiționale (pictura în relief, transformabilă, tabloul cINETIC, sculptura animată, obiectul sculptural de tip mecanic nefuncțional, sculptură spa-

țio-dinamică etc.). În aria mijloacelor de expresie sînt atrase noi materiale (materiile plastice, lacurile, oțelurile inoxidabile ș.a.) și tehnici, se introduc mișcarea și durată fizică în pictură și sculptură precum și posibilitățile combinatorii. Tabloul îmbogățit al *a.p.* relevă, în actualitate, alături de tendința de sinteză a artelor, o complexitate de expresii, depinzînd atît de voința creatorului, cît și de expresia autonomă a materialului, a sensului lui, transformat de receptorul artistic. (A.M.C.)

artist

(în înțelesul cel mai general), cel care cultivă în mod profesional artele. Calitatea de *a.* presupune afirmarea într-o activitate creatoare, prin intermediul căreia *a.* face dovada talentului său. Cîteva sensuri particulare (*a.* limbajului — poezii „demni de acest nume cum și un mic număr de prozatori” — A. Breton; *a.* liric, dramatic, plastic), precum și folosirea figurată (= cel ce face dovada aptitudinilor în profesie; popor de *a.* = cu gustul artei etc.) configurează aria polisemiei termenului. (M.Na.)

artizanat

ansamblu de activități și meșteșuguri prin care se făuresc obiecte de uz casnic-gospodăresc (țesături, covoare, obiecte de lemn sculptat, din os, piele, ceramică etc.), avînd în vedere nu numai funcția utilă, ci și aspectul lor artistic. Expresia artistică a obiectelor artizanale diferită de la meșteșug la meșteșug, implică din partea executantului, în unele cazuri, capacitatea de a repeta unele forme și unele ornamente, forma sau ornamentul servind în alte cazuri ca punct de pornire a unui șir de variații, stilizări, de la un exemplar la altul. Expresie a genului artistic popular, produsele autentice de *a.* atestă particularitățile fanteziei crea-

toare a unei națiuni, specificitățile ei regionale, în funcție de colorit, desen, ritmicități, motive decorative etc. (A.M.C.)

asociaționism

direcție psihologică, la sfârșitul sec. al XIX-lea, care explică viața psihică prin combinarea elementelor ei (senzațiile) conform legilor asociației. Prin cercetările de psihologie a artei ale lui Fechner, a. pune bazele *esteticii experimentale*, oprindu-se cu deosebire asupra procesului de *receptare estetică*. Astfel, în cadrul a., *plăcerea estetică* este explicată pe baza a doi factori: unul formal (direct), care se referă la formele, dimensiunile și raporturile dintre ele, ce produc la majoritatea oamenilor impresia de frumos și celălalt, ideal, care se referă la fluxul asociativ de senzații, idei și sentimente, rezultat din contopirea intuiției imediate (declanșată de obiectul estetic) cu fondul nostru apercceptiv. *Obiectul estetic* capătă astfel, alături de proprietățile sale reale, și o *culoare spirituală*, alta pentru fiecare individ în parte. De pildă, un peisaj sau un obiect din natură ne poate părea frumos nu numai pentru calitățile sale intrinseci ci și datorită asociațiilor pe care ni le trezește. Petele de culoare sau formele nonfigurative acționează estetic mai puțin prin impresiile senzoriale, decît prin semnificația lor (dobîndită prin asociații). Accentul exagerat pus pe studiul analitic, cantitativ, cît și teama de introspecție face ca a. să neglijeze aspectele interioare, calitative ale procesului de receptare estetică. (V.E.M.)

aticism

finețe de gust, delicatețe, puritate și concizie a limbajului, proprii în antichitate locuitorilor din Atica, teritoriul cetățenilor Ateni, în opoziție cu limbajul grosolan, greci,

vulgar al locuitorilor din Beoția sau cu acela plin de greșeli al locuitorilor cetății Soles (de unde *solecism*, greșeală de sintaxă). Termenul a fost aplicat, în mod particular, stilului scriitorilor greci din sec. al V-lea și al IV-lea î.e.n., de la Eschil la Demostene. (D.M.)

atitudine estetică

una dintre atitudinile umane fundamentale (alături de atitudinile utilitară, etică, filozofică, științifică, politică, religioasă), caracterizată prin deschiderea receptivă față de aspectele colorate și expresive ale realității naturale și sociale, sesizabile prin intermediul datelor senzorialității (îndeosebi vizuale și auditive), corelate însă cu reacțiile afective și intelective, pe care aspectele respective le trezesc în conștiința umană. În a.e. capacitatea făuritoare a lui „homo faber” se manifestă în năzuința de a organiza materialele asupra cărora acționează, în obiecte *compuse*, realizînd unitatea acestora în varietatea elementelor componente; se manifestă, pe de altă parte, capacitatea de a contempla cu satisfacție (cu „bucurie estetică”) asemenea *obiecte*, fie că ele există în natura înconjurătoare (peisaj, frumusețe umană sau animală), fie că sînt rezultatul capacității creatoare a omului (obiectele utilitare frumoase sau, mai cu seamă, operele de artă). A.e. izvorăște în mod indirect, mediat, din viața materială a societății. În stadiile aurale ale conștiinței umane, a.e. se află în sincretism cu celelalte atitudini umane. Treptat, ea își capătă caractere specifice, distincte, rămînînd în strînsă corelație cu atitudinile de care s-a diferențiat. Auto-nomizarea ei absolută, estetismul* duce, în cele din urmă, la denaturarea ei, la secătuirea de seva care îi dă plinătate. (M. Br.)

atonalism (muzică atonală)

curent sau procedeu în compoziția muzicală modernă caracterizat prin renunțarea periodică sau definitivă la afirmarea unui centru tonal într-o piesă muzicală, prin introducerea unui mare grad de ambiguitate în interpretarea funcțiilor armonice sau melodice. Postromantismul sec. al XIX-lea și, în special, curentul expresionist, reprezentat de Schönberg, Webern și Alban Berg, cultivând în mod nelimitat așa-zisele *disonanțe** în cadrul compozițiilor lor, creează o ambianță de tensiune și de instabilitate tonală. Codificarea riguroasă prin introducerea de către Schönberg a sistemului serial, dodecafonic, a înlăturat orice urmă a ierarhiei tonale tradiționale. (L.)

Auerbach, Erich (1892)

reprezentant al *criticii stilistice* germane, orientare caracterizată prin tendința de îmbinare a cercetării clasice a stilului operelor literare cu metodele moderne de investigație comparativă a frumosului artistic. Pe plan estetic numele lui A. e legat mai ales de lucrarea sa fundamentală *Mimesis* (Bernă 1946), în care realizează o stilistică a realismului, trasind o fructuoasă legătură între stilistică și teoria literaturii. A. face abstracție de sensul concret istoric al noțiunii de realism, abordind-o sub aspectul ei de atitudine estetică universală de tendință generală rezultată din conceptul de artă ca *imitare* a naturii, traversind toate epocile literare reprezentative. Alte op.: *Limba literară și publicul în Antichitatea latină tîrzie și în Evul Mediu* (1957). (V.E.M.)

autonomia artei

fenomen istorico-cultural de diferențiere a artei și a valorilor ei de celelalte forme ale conștiinței sociale și de valorile corespunzătoare acestora. A.a. s-a constituit într-un lung și firesc proces istoric, ca un

aspect al progresului culturii, de la sincretismul primordial al valorilor spirituale, la individualizarea și diferențierea lor specifică. Diversificarea arborescentă a dezvoltării sociale și, paralel, diversificarea și ramificarea către individualizare a valorilor spirituale, profesionalizarea artei și stimularea originalității artistice creează constituie cîțiva dintre factorii care au contribuit substanțial la autonomizarea artei, la tendințele ei de disociere estetică. Acest proces a avut un sens pozitiv, fecund, în măsura în care a contribuit la dezvoltarea liberă a artei pe tărîmul ei specific, încurajînd apariția de noi ramuri, genuri și specii artistice. În istoria esteticii, Kant a susținut în mod implicit ideea a.a., iar în secolul nostru, B. Croce a postulat-o și subliniat-o explicit. În estetica românească, contribuții remarcabile în această privință au adus T. Maiorescu și T. Vianu. Recunoașterea autonomiei presupune considerarea artei înainte de toate *dinlăuntrul artei însăși*, aplecarea, mai presus de orice, asupra miezului ei estetic. A.a. se referă deci la coordonata și funcționalitatea ei estetică. Recunoașterea îndreptățită a autonomiei esteticului înseamnă a percepe în mod adecvat imanența armoniei specifice artei. Dacă arta este o unitate autonomă, determinată de propriile-i norme imanente, ea constituie, totodată, o realitate istorică, supusă mobilității și condiționării vieții în societate. Rămînînd ea însăși, arta nu poate fi închisată în sine ca un absolut. Antenele ei sînt sensibile la solicitarea celorlalte valori umane. Este adevărat că în unele ramuri ale artei — în muzică, poezia lirică, balet — autonomia esteticului este mai intensă și deplină, dar în ansamblul său, creația artistică se corelează cu alte valori spirituale, cu totalitatea existenței umane. A.a. este, prin urmare, relativă în sensul că unește imanența

și independența armoniei estetice cu solidaritatea față de celelalte valori, cu intercondiționarea și influențele reciproce. A.a., corect respectată și înțeleasă, nu năzuiește să legitimizeze o artă fără adâncime și lipsită de solidaritate cu celelalte valori umane, după cum nu poate admite sacrificarea libertății ei. Ea nu se confundă cu teoriile care o absolutizează, ca autonomismul *, formalismul *, estetismul *. (Gr. S.)

autonomism

atitudine teoretică în estetică, teoria artei și critica de artă ce exacerbează autonomia esteticului până la singularizarea absolută a acestuia, retezind legăturile multiple și firești ale artei cu lumea, cu viața și problematica spiritului uman în infinita lor varietate. A. tinde să izoleze arta îndeosebi de contextul conștiinței sociale, de coordonatele ei sociale înseși. Din punct de vedere istoric, a. a apărut ca interpretare absolutizantă a teoriei kantiene despre *autonomia artei* *, la romanticii și postromanticii care respingeau ingerințele falsului moralism burghez ca și implicațiile non-estetice instaurate brutal de stilul și civilizația industrială. Specificitatea artei constă însă nu numai în autonomia unei armonii imanente ci și în corelarea acesteia cu valorile extra-estetice ale operei de artă, ca și în impregnarea și potențarea acestor valori cu suflul funcționalității estetice. A. nu numai că nu concepe specificitatea artei în întreaga ei complexitate, dar o ciutește, o interpretează unilateral, reducând esteticul la un fețiș singular, total izolat, suficient sieși întotdeauna și peste tot. Exagerările autonomiste au generat uneori interpretări exclusiviste care au atribuit artei, în spirit utopico-idealistic, rolul de diriguitor și organizator al existenței umane. De fapt, experiența istorică demonstrează că a., departe de a lărgi sfera

inspirației și a libertății de creație, prin ruptura operată, împinge arta în impas. A. nu se poate confunda în nici un fel cu autonomia relativă a artei, care nu e altceva decât rezultatul unui proces social-cultural îndelungat și firesc, ca și un efect al logicii sale interne, al acțiunii legilor sale specifice de dezvoltare care au determinat maturizarea, emanciparea, desprinderea, separarea, diferențierea artei de celelalte sfere ale conștiinței și culturii, statuarea propriilor sale valori, definirea regimului ei existențial specific și recunoașterea și omologarea acestuia. (Gr. S.)

avangardă artistică

1. (În plan estetic general) Expresie care desemnează, în primul rînd, o anume *atitudine estetică*, proprie căutărilor ce tind să depășească nivelul atins, la un moment dat, de gîndirea artistică și formele ei de exprimare, considerate ca învechite, epuizate, omologate muzeal. Ceea ce determină în mod hotărîtor orice mutație avangardistă în plan strict estetic, este acea logică a creației ce presupune depășirea continuă, în serie infinită. În acest sens larg, spiritul de a. a. este propriu artei în genere, îmbrăcînd forme istoricește definite. 2. Pe planul istoriei artei, ca *program artistic*, a. a se constituie ca atare în faza cînd ia efectiv cunoștință de sine, odată cu ivirea conștiinței inovației, a delimitărilor precise față de academism * și a *manifestelor estetice*, respectiv, în cea de-a doua jumătate a sec. al XIX-lea, prin apariția impresionismului * și continuînd apoi cu toate celelalte curente ale artei moderne contemporane, de la cubism *, suprarealism * și dadaism *, la actionpainting *, pop-art * sau arta cinetică *. A. a. este, prin definiție, deschisă spre viitor, sensul său este de a fi un fenomen artistic și cultural precursor, un prestil, o etapă înaintea alteia. Funcția

a. a. constă deci în a anticipa, a devansa, a arde precipitat etapele, de unde adesea și *inactualitatea sa imediată*. Mai sînt proprii a. a. *conștiința* aducerii unui mesaj înedit, *revelația* unui mare adevăr, exprimată printr-un *manifest*, menit să susțină spiritul militant, polemic al a. a., orientat spre dinamizarea falselor ierarhii, a prejudecăților artistice și extraartistice. Protestul a. a. se manifestă printr-o repulsie activă intolerantă față de prezent, antrenînd în negare și multe din aspectele fecunde ale culturii artistice consacrate. Concepînd libertatea expresiei ca un absolut, multe curente avangardiste sfîrșesc prin a destrăma expresia organizată. Se ajunge astfel la proclamațiile contestatoare de tip *antiartă* (*antiteatru*, *antiroman*, *antimuzică* etc.), consecințe ale spiritului anticonservator și anticonvențional al a. a. Această mobilitate organică a permanentei negații este și aceea care duce la perimarea involuntară a multora dintre modalitățile avangardiste înseși, fie ele cît de *înaintate*, dar poate introduce uneori inovații autentice, direcții în cele din urmă fecunde. Determinismul social-istoric al spiritului de avangardă ne previne asupra inexistenței unei a. a. ca stare estetică *pură*, eliberată de orice scopuri extraartistice. *Revolta a. a.* se produce în numele unui ideal care transcende arta și al protestului, nu întotdeauna limpede orientat, împotriva contextului social dat, ajuns în impas. În această atitudine de negare a idealurilor învechite ale societății și culturii epocii, de repunere în discuție a unor fundamente și principii compromise, a unor valori cuprinse de criză, își au rădăcina căutările a. a., aspirația spre o stare de puritate, voința de a găsi un limbaj virgin, în afara tradiției contaminate de platitudine și stereotipie, devenită, cum s-a afirmat, un vulgar patrimoniu al artei oficiale osificate. (V. E. M.)

axiologia artei

perspectivă specifică asupra artei, alături de cea ontologică, gnoseologică sau sociologică, care pune în centrul ei *valoarea* operei. Fără a constitui o disciplină aparte, ea minuieste categorii distincte, cum ar fi idealul și criteriul estetic, judecata de gust, judecata de valoare, ierarhia, sistemul (tabla) de valori etc. Dimensiunea axiologică este intrinsecă artei, întrucît arta este expresia unei atitudini, nu numai constatative dar și apreciative, chiar dacă aceasta din urmă este mascată. În toate sistemele de valori clasice sau moderne, arta apare ca o valoare de tip specific, ireductibilă la altele, iar procesul de autonomizare care a dus la desprinderea ei din sincretismul spiritual primitiv a contribuit la constituirea statutului ei axiologic propriu. Criteriile de valorizare ale artei trebuie să pornească deci de la natura ei specifică, ceea ce nu justifică exagerările estetizante și nici părerea după care opera propune singură, într-un mod absolut independent de contextul general axiologic, măsura evaluării sale. Trăsătura specifică a artei, aceea de a îngloba sintetic valori de alte tipuri (filozofic, etic, politic, religios etc.) impune o abordare complexă și multilaterală; ea nu permite însă să se aplice artei criterii inadecvate, proprii altor domenii ci doar judecarea modului în care celelalte valori sînt împlinite, întrupate, transfigurate în operă. Unele orientări ale artei moderne (noul roman francez, arta obiectuală ș.a.) încearcă să se susragă dimensiunii axiologice, lucru în fapt imposibil fără eliminarea umanului, care constituie însuși sufletul tuturor producțiilor valorice. Perspectiva axiologică asupra artei este prezentă în permanență în creație ca și în receptare, forma ei conștientă și instituționalizată reprezentînd-o estetica și critica. (I. P.)



Bachelard, Gaston (1884—1962)

filozof francez de orientare neo-raționalistă; considera că inteligența are o continuă evoluție creatoare, întemeiată pe contradicția dintre cunoscutul devenit imagine sensibilă, reverie și spiritul care îl depășește mereu, renegându-l. Cunoașterea presupune deci două versante: raționalul și poeticul, unul decurgând dialectic din celălalt în mod permanent. Pe scara evolutivă a gândirii, fiecărei trepte de cunoaștere rațională îi va corespunde o treaptă a afectivității în care ea se sensibilizează și pe care o devansează, antrenând în evoluția ei înălțarea și umanizarea sensibilității. „Umanismul afectivității”, conceput de B., este supranumit, tot de el, „un supra-raționalism” care... „redă rațiunii funcția ei de turbulență și agresivitate” și prin care „rațiunea și sensibilitatea își vor restitui reciproc fluiditatea lor naturală...

atunci când se va gândi și se va simți altfel decât acum”. Op.: *Le surrationalisme*; *La Poétique de la rêverie*; *L'Eau et les rêves*; *La Poétique de l'espace* ș.a. (R. S.)

Balázs, Béla (1884—1949)

scriitor maghiar, teoretician al artei cinematografice. Încearcă, printre primii (1924), o definire a mijloacelor de expresie ale filmului, considerind că acesta se ridică la nivelul artei prin cadraj, prim-plan, considerat ca „poezie a filmului”, și montaj. Stăruie asupra acestuia din urmă și mai ales asupra condițiilor ce-i conferă calitatea de „montaj creator” (sau „foarfece-poetic”) și îl fac să imprime, în această calitate, acel ritm al succesiunii imaginilor de natură să înalțe filmul la rangul unei „muzici optice”. Mai târziu, va studia și prim-planul sonor, militând pentru o sinteză superioară a sune-

tului și imaginii. Profesor de estetică cinematografică (la Moscova, 1933—1945), face cercetări privitoare la rolul culorii în film, cit și la unele implicații sociologice ale cinematografului. Op.: *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924); *Der Geist des Films* (1930); *Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1948). (M. Na.)

Baldensperger, Fernand (1871—1958) scriitor francez și teoretician al literaturii, specialist în literatură comparată. A susținut teza că literatura îndeplinește, față de societate, o funcție complementară și compensatoare, ea oferind contemporanilor o zestre de imagini „pe care viața reală le-o refuză” și care satisface aspirații încă nerecunoscute public. Op.: *Studii de istorie literară* (2 vol., 1907 și 1910); *Literatura* (1913). (R. S.)

balet

1. Compoziție coregrafică; sinteză a mijloacelor expresive ale corpului uman (mișcare, gesturi, poziții, mimică), organizate într-un dans scenic stilizat, a cărui dinamică și al cărui ritm sînt sugerate de muzică. Produs al Renașterii italiene, b. se deosebea de dansul sacru sau profan de pînă atunci prin improvizarea, pe un subiect dat, de regulă inspirat din mitologie, sub formă de pantomimă însoțită de cîntec. În aceeași perioadă apare și prima încercare de stabilire a principiilor compoziției coregrafice (Domenico de Ferrara). Primul pas spre formula modernă a baletului a fost realizat de J. G. Noverre (*Lettres sur la danse*, 1760), prin eliberarea acestuia de cîntec și cuvinte și prin urmărirea, cu precădere, a expresivității de sine stătătoare a dansului. Spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea se cristalizează formele clasice ale b., se deschid numeroase școli de b. în diverse țări, avînd la bază sistemul coregrafic, elaborat

de C. Blasis. În perioada romantismului, înclinației formelor clasice spre o virtuozitate acrobatică i se adaugă substanța emoțională, individualitatea stilistică și propriu-zis interpretativă (b. romantic impune numele unor balerine celebre, cum ar fi Maria Taglioni, F. Elssler și Carlotta Crisi). Tradiției italiene și franceze i se alătură, la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, școala de b. rusă, care a lansat mari coregrafi (M. Petipa, L. Ivanov, A. Gorski) și balerini de renume (A. Pavlova, T. Carsavina, V. Nijinski ș.a.). Epoca b. modern o deschide coregraful rus S. Deaghilev cu trupa sa, instalată la Paris în 1909. În colaborare cu marii artiști ai vremii (compozitorii I. Strawinski, M. Ravel, pictorii Picasso, Matisse, Braque), Deaghilev transformă b. într-un spectacol complet, îmbinînd exigențele virtuozității dansului clasic cu fantezia luxuriantă a tuturor mijloacelor plastice utilizabile. La școala sa se formează coregrafi prestigioși: L. Massine, S. Lifar, G. Balanchine; ei caută modalitățile noi și proprii de expresie care să integreze eficace b. în contextul valorilor artei contemporane. În manifestul său de coregraf (1935), S. Lifar pledează pentru autonomia dansului eliberat de servituțile muzicii. Ca o reacție împotriva formelor clasice închistate ale b., se înscrisă și concepția dansatoarei americane Isadora Duncan, care promova naturalețea, improvizația, compoziția liberă a dansului. Experiențele mai recente ale lui Roland Petit și Maurice Béjart explorează posibilitățile plastice ale corpului uman în direcția formulei b. filozofic. Compozițiile coregrafice ale lui M. Béjart (*Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Messa pentru timpul prezent*) constituie momentul reprezentativ pentru baletul contemporan. 2. Compoziție muzicală pusă la baza unui balet. Genul b. s-a dezvoltat mai ales începînd din sec. al XVI-lea

și a impus numeroase nume ilustre : Lully (care a lucrat la curtea lui Ludovic al XIV-lea), Campra și Rameau (care au introdus în b. elementul exotic), Gluck (care a compus pentru Noverre), Beethoven (*Prometeu*), Delibes (*Copelia* și *Sylvia*), Ciaikovski (*Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*). Compozitori moderni : Strawinski, Bartok, Asafiev, Hacıaturian, Prokofiev, Hindemith, de Falla, Ravel. În perioada interbelică și ulterior, la noi, s-au afirmat M. Jora, Z. Vancea, P. Constantinescu, A. Mendelsohn, H. Jerea ș.a. (N. N.)

Balzac, Honoré de (1799—1850)

ilustru romancier francez „care excelează în genere printr-o adîncă înțelegere a realității” (Marx), inclusiv a realității literare mai vechi și contemporane lui. Articolele sale critice despre Molière, La Fontaine, Stendhal, *Scrisorile despre literatură, teatru și artă* (1840), numeroasele introduceri la propriile sale romane și la ciclul *Comediei umane*, conțin remarci pertinente și generalizări cuțetătoare ce se constituie pînă la urmă într-o adevărată *estetică a realismului* acelor vremi. Veridicitatea și adevărul, tipicitatea caracterelor și a situațiilor, modalitățile generalizării artistice în „literatura imaginilor” și „literatura ideilor”, istorismul reflectării și implicațiile lui sociale, raportul dintre observație și expresie, monumentalitatea extensivă și intensivă a romanului, iată doar cîteva dintre preocupările teoretice ale lui B. (I.I.)

Banfi, Antonio (1866—1960)

estetician italian de orientare raționalistă, cu puternice influențe neo-kantiene și fenomenologice, care a evoluat către o abordare dialectică a studiului creației și receptării operei de artă. Criticînd lucrările de estetică ce oscilează între „forma rapsodică și arbi-

trară”, fondată pe o critică de tip impresionist, și „forma dogmatică”, atașată unui sistem aprioric de categorii, B. propune ceea ce el numește o „estetică filozofică critică”, menită să înlăture atît „fragmentarismul” primei poziții cit și rigiditatea celeilalte. Această estetică, preconizată de B., s-ar manifesta prin : a) o teorie generală a reflexiunii estetice care are conștiința varietății acestor forme de reflexiune ; b) cuprinderea întregului domeniu al experienței estetice „în toată bogăția sa de forme și semnificații” ; c) obligația de a nu avea pretenția să elaboreze norme, ci să analizeze „toate momentele experienței artistice, recunoscîndu-le din plin libertatea”. Op. pr. : *I problemi di una estetica filosofica* (1933) ; *Vita dell'arte* (1947) ; *Lezioni di estetica* (1946). (M. Br.)

Barițiu, George (1812—1893)

istoric, publicist, personalitate politică și culturală de seamă a mișcării pașoptiste din Transilvania. Concepția estetică a lui B. se caracterizează prin spiritul romantic preponderent din care nu lipsesc unele idei ale clasicismului și esteticii iluministe, regîndite într-o viziune și argumentare proprie. B. susține teza importanței covârșitoare a caracterului național al literaturii și artei, criteriu important nu numai pentru artă, ci și pentru lupta de eliberare a poporului român. B. a subliniat însemnătatea pe care o au „duhul frumos” al creațiilor artistice, talentul, geniul și gustul estetic, chemate să modeleze simțul artistic al poporului. După B., „nici regulile fără geniu, nici geniu fără întinsă știință și studiere nu poate face mult”. B. apreciază acea artă în care „materia și forma” pot să-și răspundă armonios. El critică pe cei care vedeau în artă numai „frumusețea și eufonia” sau „veșmîntul din afară”, cit și pe cei preocupați numai de „înțelesul” lipsit de însuflețirea și via origi-

nalitate pe care poate să le confere expresia. Arta este socotită drept măsură după care se poate judeca starea culturii unei națiuni. În eseul-conferință *Despre artele frumoase cu aplicarea lor la cerințele poporului român* (1862), B. supune dezbaterei publice numeroase probleme referitoare la „cultura estetică a poporului român”, necesitatea înnoirii tuturor artelor, educarea gustului estetic al poporului ș.a. (I. II.)

baroc

termen care aparține astăzi atât vocabularului istoriei artelor cât și celui al esteticii generale și prin care înțelegem, pe de o parte, un stil istoric situat în epoca de consolidare a monarhiilor absolute și a contrareformei de la sfârșitul Renașterii, iar, pe de altă parte, o „viziune artistică”, după cum spunea Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888), o anumită modalitate de percepție estetică și de creație. Etimologic, cuvântul vine de la adjectivul spaniol *baruecco*, care desemna perlele de formă neregulată. Multă vreme epitetul *b.* era folosit pentru a califica producțiile bizare. Așa apărea arta *b.* pentru partizanii clasicismului, adepții regulilor de creație canonizate riguros. După unii istorici ai artei, termenul a fost aplicat prima oară construcției Porta Pia, căreia Michelangelo i-a complicat partea superioară, *antablamentul*. Calificativul s-a extins apoi asupra întregii producții artistice postrenascentiste, de la sfârșitul sec. al XVI-lea, până către a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Se pare că mișcarea ideologică a contrareformei a încurajat dezvoltarea *b.*, ca reacție împotriva ascezei stilistice predicate de mișcările reformiste, urmărind ca prin fastul, grandilocvența și luxurianța decorativă a edificiilor religioase, să atragă mai puternic masele de credincioși la oficiile bisericii catolice. Fapt este că ordonanței severe a arhi-

tecturii renascentiste i se substituie, în epoca amintită, exuberanța formelor curbe, întortocheate, undulațiile voluptuoase ale liniilor și volumelor, neglijarea simetriei și în genere a regularității, sugerarea prin toate mijloacele a dinamismului impetuos care înfrânge ordinea. Plastica *b.* a preferat liniile de contur agitate, centrifugale, jocul pictural al luminilor și umbrelor pe suprafețe, schemele compoziționale în diagonală și vârtej, tehnica clarobscurului etc. *B.* literar, încurajat de curțile și saloanele aristocratice, se caracterizează prin încărcătura de elemente metaforice, expresia sofisticată și, adesea, prin invazia sentimentelor care debordează granițele impuse de rațiune, prin excesul și paroxisme pasivității și intemperanței. În secolul nostru, termenul *b.* definește mai mult decît stilul epocii amintite și capătă o accepție categorial estetică. Prin lucrările lui Woringer, Croce, Wölfflin și Eugenio D'Ors, se încetățenește treptat concepția conform căreia, de-a lungul evoluției istorice a artei, din toate vremurile și de pe toate meridianele, se poate observa o pendulare între atitudinea estetică ce presupune organizarea riguroasă a compoziției pentru a exprima, pe de o parte, ponderea, seninătatea, echilibrul corect între rațiune și sentiment, care ar corespunde *clasicității*, iar, pe de altă parte, atitudinea opusă, de revărsare peste zăgazuri a expresiei, pentru a lăsa să străbată în operă tumultul afectiv, pasiunea clocotitoare, mișcarea sufletească agitată, înfringerea ponderii pe care rațiunea o aduce în viața omenească. *B.*, spune Wölfflin, nu mai reprezintă ceea ce e desăvârșit și finit, ci mișcarea, devenirea; nu limitatul și comprehensibilul, ci nelimitatul și colosalul. Idealul proporției frumoase dispăre, atenția nu mai este acordată existenței pure (*das Sein*), ci acțiunii (*das Geschehen*). Fiecare stil istoric și-ar fi avut perioada lui de *clasic-*

tate și perioada lui de b., până și stilul b., în sensul arătat inițial, și a cărei *barocitate*, ar fi fost *rococo-ul*. O asemenea teză are partea ei de adevăr, dar s-ar exagera dacă s-ar trasa granițe riguroase între cele două modalități artistice, pentru că nu un singur artist și nu o singură operă pot face dovada întrepătrunderii acestor atitudini. Să ne gândim numai la Michelangelo, Beethoven sau la Eminescu. După G. Călinescu, b. s-ar părea că este o oscilație între clasicism* și romantism*. (M. Br.)

Barthes, Roland (1915)

critic și semiolog francez de formație structuralistă, unul dintre reprezentanții acestei orientări în câmpul analizei fenomenului literar, ca și a mitologiilor moderne cărora le-a descifrat semnificațiile conform codului utilizat în cadrul sistemului propus. Considerând literatura ca instituționalizare a subiectivității și introducând în locul noțiunii de reflectare a realității pe cea de semn, B. a încercat să judece semnul ca atare, fără a nega existența relației sale cu ceea ce-l înconjoară. Opera are pentru el un sens plural, încetînd să fie fapt istoric și devenind fapt antropologic, întrucît nici o istorie nu o epuizează. Distinge între sens și semnificație, ca proces sistematic care unește un sens cu o formă, un *semnificat* cu un *semnificant* și concepe analiza într-o viziune *sincronică*. Utilizează termenul *diacronic* pentru a desemna un proces în același timp temporal și anistoric pentru a-i marca discontinuitatea și propune ca analiza critică să se oprească nu asupra conținutului ci asupra formei, nu asupra lumii ci asupra discursului despre ea, fiind astfel un metalimbaj. Analizele sale asupra lui Racine, Michelet ca și asupra mitologiilor în genere și a modei în special, au pornit de la decuparea și aranjarea elementelor acestora în

structuri cărora li se caută validitatea și nu veridicitatea. *Noua critică* pe care o preconizează urmărește să încadreze analiza specifică într-o teorie generală a semnelor care nu este indiferentă la *substanța* lor, dar care, înainte de explicații filozofice, sociologice, politice trebuie să descrie și să înțeleagă din interior sistemul formal de semnificație în care obiectul cercetat nu este decît un termen. Op.: *Le degré zéro de l'écriture* (1953); *Michelet par lui même* (1954); *Mythologies* (1957); *Sur Racine* (1963); *Essais critiques* (1964); *Critique et vérité* (1966); *Système de la mode* (1967). (I. P.)

Basch, Victor (1863—1944)

estetician francez, primul profesor de estetică la Sorbona, adept al pozițiilor lui Th. Lipps și J. Volkelt în ceea ce privește caracterul de *Einfühlung* al trăirii estetice, pe care B. o numește „simpatie simbolică” și pe care o descrie ca pe o cufundare în obiectele exterioare, ca „interpretare a eu-urilor altora după propriul nostru eu”. A realiza „simpatia simbolică” înseamnă, după B., „a vivifica, a anima, a personifica obiectele lipsite de personalitate, de la elementele formale cele mai simple, pînă la manifestările cele mai sublimale ale naturii și ale artei”. Rolul esteticului este, după B., acela de a fi „o trăsătură de unire, un reconciliator între lumea sensibilității și lumea înțelegerii, între necesitate și libertate, între Natură și Spirit”. Op. pr.: *Essai sur l'esthétique de Kant* (1911); *L'esthétique allemande contemporaine* (1912); *Etudes d'esthétique dramatique* (1929). (M. Br.)

Baudelaire, Charles (1821—1867)

celebru poet, prozator și critic de artă francez, promotor al tendințelor novatoare ale romantismului, precursor al artelor poetice ale simbolismului* în literatură și impresio-

nismului * în artele plastice și muzică. Situată la confluența mai multor curențe artistico-literare, coboritoare din romantism, estetica lui B. este lipsită de o unitate și consecvență formală, dar nu și de un filon esențial. Puternică personalitate artistică, B. și-a pus opera sub semnul unor frământate căutări creatoare, al unui temperament modern format la școala sensibilității lui E. A. Poë, în care luciditatea și pasiunea colaborează în mod subtil și original. Eterna dialectică a contradicțiilor naturii umane a căpătat adesea în conștiința acestui poet de structură citadină și supracivilizată, ipostaza unei confruntări cazuistice și dramatice a simțurilor cu gândirea, a obiectului cu subiectul, a realului cu idealul. Dezvoltată și agravată pe fondul inadaptabilității artistului modern la stilul de viață burghez marcat de filistinism, ea a declanșat adesea viziunea ostentativ macabră, apetența sofisticat morbidă, exhibarea aberației și excentricității, denunțarea violent naturalistă a virtuții ipocrite și a iluziei care ascunde promiscuitatea, dar și mistica estetizantă a frumuseții pure, desăvârșite și nemuritoare, evocarea paradisurilor calme și exotice „de dincolo de stele”. Dialogul materiei și spiritului s-a convertit în momentele de înaltă tensiune lirică, într-o simbioză a elementelor naturale cu geniul speciei, care se întreabă, își comunică, își răspund confidențial și misterios, antinomiile dualismului catolic, profestat de poet, împăcându-se și fuzionând adesea într-un monism panteist „fără știrea lui”, înrudit cu panteismul magic al lui Böhme. Rod al acestui panteism, analogiile, sinesteziiile și corespondențele naturii și spiritului descoperite de B. au influențat întreaga artă modernă prin capacitatea și lecția lor de sugestie poetică. Atmosfera de voluptate și pasiune purificată, intelectualizată, prin ridicarea poeziei din sfera sensibilului nud și naiv, în sfera inteligibilului

adesea diabolic și ireverențios a provocat, datorită acestei mutații, „un fior nou”, prevestind o întreagă reformă, consacrată în filiația intelectualismului lui Mallarmé. Ea își conferă revelațiile și originalitatea prozei sale muzicale, incantatorie, prototip al poeziei fluente, dar capabilă să fixeze, cu precizie parnasiană, inefabilul și evanescența vieții psihice. Clarviziunea surprinzătoare a criticii de artă baudelairiene, exercitată prestigios și influent în epocă, au făcut din această operă începutul criticii moderne de artă. Ea a impus figurile, astăzi consacrate, ale lui Delacroix, Corot, H. Rousseau, Manet, și odată cu acestea, pictura nouă, în care vibrația coloritului și vivacitatea ascuțită a desenului se conjugă laborios pentru definirea frumuseții perfecte și inaccesibile. Subliniind virtuțile exotice, exaltat coloristice, sugestive și evocatoare ale artei romantice, B. i-a închinat muzicii lui Wagner pagini incursive de antologică prospețime și precoce înțelegere. Op.: *E. Poë, viața și operele sale* (1852); *Note noi despre E. Poë* (1857); *Curiozități estetice* (1868); *Arta romantică* (1868); *Salonul din 1859*. (R. S.)

Bauhaus

institut de artă, fondat în 1919 la Weimar de arhitectul Walther Gropius, cu profil de academie de arte frumoase, școală de arte și meserii și centru de cultură artistică modernă și cu orientare estetică bine definită. Propunându-și inițial realizarea unității dintre arhitectură, sculptură și pictură, dintre monumental și decorativ, sub semnul constructivismului și al reacției pozitive față de expresionism *, B. și-a depășit cu mult profilul. El a renovat, cu veleități artisanale, arta și tehnica prelucrării materiilor plastice și a metalelor și a introdus învățământul unor arte diverse, baletul și teatrul, tipografia, publicitatea, afișul și fotografia. B. a avut

un rol hotărâtor în apariția *esteticii industriale**, militând pentru ideea unității artei și tehnicii și reprezentând primul mare centru de pregătire a unor artiști pentru industrie. La B. au predat, ca profesori, personalități artistice de seamă, printre care Paul Klee (teoria artei, tapiseria și pictura pe sticlă) și V. Kandinsky (teoria generală, pictura monumentală și compoziția abstractă). Centre ale B. au mai fost Dessau, Budapesta și Chicago. Principiile estetice ale lui B. se găsesc în lucrarea lui Klee, *Schițe pedagogice* (1925), a lui Kandinsky, *Despre punct și despre linie în plan* (1925) ca și în *Manifestul inaugural* din 1919. (R. S.)

Baumgarten, Alexander (1714—1762)

estetician și filozof german de orientare leibniziană. Este creatorul termenului de *estetică**, pe care o definește drept „știința cunoașterii senzoriale”, efectuând pentru prima dată distincția netă între logică și estetică. Spre deosebire de logică, estetica are a cerceta un tip de cunoaștere în care rolul preponderent revine sensibilității și sentimentului, frumosul fiind acea formă a perfecțiunii, detectabilă prin intermediul simțurilor (spre deosebire de perfecțiunea adevărului cognoscibilă rațional). Subsumate denumirii (de origine leibniziană) de *cunoaștere indistinctă*, sensibilitatea și sentimentul sînt astfel integrate în analiza estetică, sugerîndu-se prin aceasta unitatea dintre imitare și fantezie în artă, precum și capacitatea artei de a exprima adevărul prin *simboluri* ce se adresează nemijlocit sensibilității umane. Op.: *Estetica* (1750); *Logica* (1758). (V. E. M.)

Bayer, Raymond (1898—1968)

estetician francez, elev al lui V. Basch și H. Focillon, care s-a afirmat prin cercetări asupra categoriilor și a metodei. Propune formula unei estetici a percepției, ca fizică ge-

nerală a artei, identificînd-o frecvent cu critică. La baza sistemului său categorial se află raportul între mijlocul artistic și scopul operei, perechile categoriale (sublim-baroc, frumos-urit, grațios-comic), reflectînd variația de la echilibrul deficient la echilibrul prin exces. Cele trei reguli ale cercetării estetice pe care le propune exprimă, în esență, o atitudine de tip pozitivist-pragmatic, nuanțată însă prin tendința de asimilare a unor elemente de dialectică. În acest sens, se impune și preocuparea privind axiologia, sensul estetic fiind asimilat cu instaurarea valorilor. Op.: *L'Esthétique de la grâce* (1934); *Essais sur la méthode en esthétique* (1953); *Traité d'Esthétique* (1956); *Histoire de l'Esthétique* (1961); *Esthétique mondiale au XX^e siècle* (1961); *Entretiens sur l'Art abstrait* (1964). (M. Na.)

Bărnăuțiu, Simion (1808—1864)

personalitate politică și culturală de seamă a mișcării pașoptiste transilvănene. Este primul gînditor român care, la Universitatea din Iași, a predat un curs de estetică. *Estetica* sa, avînd la bază lucrările filozofului W. T. Krug, este de orientare raționalistă cu numeroase opinii realiste, fiind alcătuită din două părți. Prima, abordează categoriile fundamentale: frumosul, sublimul, tragicul, comicul dar și alte categorii estetice cum ar fi: grațiosul, minunatul, delicatul, sărbătoreșcul, pateticul, umoristicul etc. După B., obiectele estetice dispun de anumite proprietăți care determină în privitor plăcerea. Tot aici, la capitolul *crimatologia estetică*, autorul abordează problemele gustului, ale principiilor și regulilor gustului estetic, precum și corelarea dintre gust și judecata estetică. Partea a doua abordează estetica aplicată, adică artele care au ca scop *plăcerea estetică*. A clasificat artele în trei mari grupe: *artele tonice* (sonica, poezia, melo-

peea și oratoria), *artele plastice* (sculptura, grafica, arhitectura și caligrafia) precum și *artele mimice* (mimica, dansul, teatrica și gimnastica). (I. II.)

Beardsley, C. Monroe (1915)

estetician american, profesor de filozofie la Swarthmore College, autor al lucrării *Aesthetics from Classical Greece to the Present, A Short History* (Estetica din Grecia Clasică și pînă în prezent, O scurtă istorie, 1966), în care, după trecerea în revistă a etapelor esteticii clasice, acordă o atenție specială orientărilor din secolul nostru (metafizice, semiotice, fenomenologice, existențialiste, empirice, marxist-leniniste). Alte op. : *Thinking Straight* ; *Practical Logic* ; *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism* ; a editat *The European Philosophers from Descartes to Nietzsche, Theme and Form* și cinci volume de *Foundations of Philosophy*. (I. I.)

beletristică v. literatură

Belinski, Vissarion Grigorevici (1811—1848) filozof și scriitor democrat-revoluționar rus, întemeietorul programului estetic al școlii realiste în literatura rusă. Debutează sub influența ideilor estetice ale filozofiei clasice germane (Schelling, Hegel). Evoluția sa ulterioară stă sub semnul unui interes accentuat pentru problematica socială a literaturii. Ideile estetice sînt exprimate mai ales cu ocazia „privirilor critice” asupra literaturii ruse din anii 1846 și 1847, în care critica literară este considerată drept „estetica în acțiune”. Respingînd purismul estetic, B. preconiza ideea unei strînse legături între valoarea strict artistică a operei și rezonanța ei față de dezbaterea problemelor sociale ale vremii. Ca urmare a promovării principiului realismului în artă, au fost elaborate

problemele caracterului popular și național al literaturii. B. a combătut în egală măsură tendințele slavofilismului și cosmopolitismului în artă. În *Scrisoare către Gogol* (1847), B. pledează pentru o mai mare responsabilitate a scriitorului față de destinul poporului său. Revista *Sovremenik*, condusă de B., a reprezentat o adevărată tribună a lansării și apărării talentelor viguroase ale literaturii ruse. Op. : *Reverii literare* (1834) ; *Operele lui Al. Pușkin* (1843—1846) ș.a. (N. N.)

Bell, Clive (1881—1964)

teoretician englez al esteticii formaliste ; în cartea sa *Art* (1914) combate intruziunea vieții în artă. El opune valoarea estetică pură și dezinteresată oricăror componente agreabile, empirice, practice sau descriptive. Sensul estetic nu consistă, după opinia sa, în conținutul descris ori reprezentat, ci în semnificația autonomă a formelor. Contează doar „forma semnificativă”, adică un anume raport de linii, culori, spații care provoacă emoția estetică. Normele estetice sînt considerate a fi „legile unei necesități misterioase”, emoția estetică fiind misterioasă precum extazul. B. apropie arta de religie, la antipodul oricăror interese de viață și sociale. Purismul său (descins din cel al lui Fiedler și Hanslick și apropiat de cel al lui Roger Fry) se numără în plan teoretic printre cele mai extremiste tentative de acest fel, iar în planul istoriei practice a artelor, printre cele mai exclusiviste. (I. I.)

Bense, Max (1910)

estetician vest-german, fondator din 1956—1957, alături de A. Moles, al *esteticii informaționale*. Teoria estetică a lui B. urmărește să înlăture caracterul speculativ al întregii estetici interpretative de pînă la Hegel și să transforme această disciplină filozofică într-una riguros științifică. Ea se ba-

zează atît pe estetica lui Hegel (de la care preia conceperea operelor de artă ca semne și negarea caracterului de substanță al frumosului), pe „teoria semnelor” elaborată de Ch. Morris și Ch. S. Peirce, cit și pe cercetările de statistica semnelor și teoria informației, datorate lui Wilhelm Fucks, G. K. Zipf, Claude Shannon, ș.a. Estetica lui B. este o estetică a „proceselor estetice” și anume: 1) a „procesului estetic de producere a operei de artă”; 2) a „procesului consumării ei estetice” și 3) a „procesului criticii estetice”. O atenție precumpănitoare este acordată procesului de producere a obiectelor estetice, luîndu-se în considerație funcția pragmatică de semn a operelor de artă, iar realizarea acestora fiind privită ca un procedeu de alegere statistică a semnelor dintr-un anumit repertoriu de semne dat (*Aesthetica I*, 1954). Cu ajutorul noțiunilor și reprezentărilor teoriei informației, B. fondează alături de teoria estetică a semnelor și o teorie estetică a informației (*Aesthetica II — Ästhetische information* 1956). El privește problema comunicației estetice drept problema fundamentală a civilizației contemporane (*Aesthetica III — Ästhetik und Zivilisation*, 1958 și *Aesthetica IV — Programmierung des Schönen*, 1960). Concluzia finală a sistemului său ne oferă o „teorie generală a textelor” ce poate fi privită ca un model al noii estetici statistice a semnelor (*Theorie der Texte*, 1962). (V. E. M.)

beoțian

(în antichitate) ignorant, lipsit total de preocupări spirituale, așa cum erau considerați locuitorii Beoției, teritoriu al cetății Teba. Termenul circula în general cu sensul de stupiditate, grosolanie, lipsă de delicatețe. Spiritului b. îi este opus, îndeobște, spiritul atic sau aticismul*. (D. M.)

Berendei, Dimitrie (1831—1883)

arhitect care a publicat în revistele literare și de arhitectură citeva eseuri: *Despre arte și cultivarea lor în țara românească*, *Repede ochire asupra arhitecturii bizantine* etc. El realizează o prezentare de ansamblu a principalelor probleme teoretice ale artei, subliniază misiunea morală și menirea civilizatoare a artelor, punînd în relație directă dezvoltarea acestora cu istoria poporului și cu specificul național. Autorul raportează problemele teoretice și analiza artei la situația specifică a culturii românești. În traiectul sinuos al gîndirii sale estetice, se înscriu unele opinii idealiste despre frumusețea ideală, despre superioritatea unor ramuri față de altele și despre originea divină a inspirației. Dominante rămîn însă tezele care argumentează libertatea artei și a cugetării, modificarea artei după geniul națiunilor și după spiritul epocilor, reînvierea acestora cu fiecare perioadă istorică, pozitiv fiind mai ales preocuparea pentru dezvoltarea artelor în țara noastră. (I. II.)

Bergson, Henri (1859—1941)

filozof francez ale cărui idei estetice sînt în consonanță cu gîndirea lui intuiționistă și evoluționist-spiritualistă care și-a propus să depășească empirismul și raționalismul. Pentru B. arta este un mijloc de a pătrunde către existența fluidă a realității, dincolo de aspectele rigide, înghețate, pe care cunoașterea conceptuală le desprinde din curgera neîncetată a lucrurilor, în vederea posibilității de a acționa asupra lor, din necesități biologice, dincolo deci de etichetele pe care această cunoaștere rațională le lipește pe obiecte. Artistul este o ființă la care cunoașterea „nu atășează percepția la nevoi”. Artistul sesizează, grație culorilor, formelor, sunetelor, „viața interioară a lucrurilor” și le face să intre „în percepția noas-

tră, la început deconcertată". Cunoaşterea artistică, intuitivă, ne-ar elibera de obişnuinţa denaturată de a vedea lumea numai pentru aspectele ei utile, pragmatice şi ar realiza „cea mai înaltă ambiţie a artei care este de a ne revela natura”, esenţa realităţii. Artele, avînd fiecare mijloacele lor, vizează totdeauna *individualul*, unicul, ne-repetabilul, furnizîndu-ne astfel, după B., cunoaşterea autenticului, împotriva schematismului, abstractizării şi generalizării logice. Ideile estetice ale lui B. converg deci cu iraţionalismul concepţiei lui filozofice. Filozofia, în special psihologia introspecţionistă şi estetica lui B. au atras totuşi atenţia asupra pericolului tendinţei schematizante a gîndirii raţionale, au denunţat rigidităţile ei, exercitînd prin aceasta, o notabilă influenţă asupra unor curente artistice şi literare din prima jumătate a secolului nostru, care au adoptat, teoretic şi practic, principii şi idei de inspiraţie bergsoniană ca : *fluxul memoriei*, *monologul interior*, *naraţiunea lirică*, *explorarea duratei pure* etc. Din acest punct de vedere, impresionismul şi post impresionismul, în variatele lui ipostaze, scriitorii ca Proust, Musil, Joyce şi Kafka îi sînt redevabili lui B. Op. pr. : *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) ; *Matière et mémoire* (1897) ; *L'évolution créatrice* (1907) ; *Le rire* (1900) ; *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932). (M. Br.)

biedermeier

stil dezvoltat în pictură, artele decorative, şi mobilier, în prima jumătate a sec. al XIX-lea, în Germania şi Austria, intitulat astfel după numele unui personaj din poemele lui L. Eichrodt şi care a rămas întruchiparea filistinului burghez. Operele b. îşi compensează lipsa lor relativă de măreţie, orizont şi perspectivă prin nota de modestă sinceritate, adesea de umor, şi prin interesul pen-

tru folclorul naţional. Exprîmînd gustul pentru confort şi pentru viaţa intimă de familie, mai ales în artele decorative şi mobilier, b. constituie şi o ripostă dată fastuozităţii şi retorismului stilului *empire*, impus în timpul ocupaţiei napoleoniene. (R.S.)

Birkhoff, George D. (1884—1944)

matematician şi estetician american, reprezentînd, în istoria *esteticii informaţionale**, prima tentativă cu adevărat importantă de matematizare a esteticii. Teoria sa asupra *percepţiei estetice** şi a *receptării operei** de artă schiţează o estetică analitică, fundată pe matematică şi psihologia experimentală (Helmholtz*, Fechner*). Lucrările sale (1928—1932) referitoare la stabilirea unei *măsuri estetice* pentru operele de artă, oferă o bază comună pentru analiza cantitativă a diferitelor forme ale artei, constituind totodată puntea de legătură între estetica informaţională, ai cărei exponenţi (M. Bense*, H. Frank, R. Gunzenhäuser) îi preiau şi dezvoltă ideile într-un stil propriu. Op. : *Quelques éléments mathématiques de l'art* (1929) ; *A mathematical theory of aesthetics* (1932) ; *Aesthetics Measure* (1933). (V.E.M.)

bizantin

nume dat stilului artelor (în special artelor plastice, arhitecturii şi muzicii) din timpul Imperiului Bizantin, format între sec. al VI-lea şi al XV-lea şi ale cărui caracteristici i-au fost imprimate de arta creştină veche, de tradiţie greco-romană, pe care s-au grefat elemente proprii elenismului*. Acestea sînt : monumentalitatea, policromia, profuziunea materialelor preţioase, fastul şi ceremonialul cerut de curtea imperială şi de ritualurile cultului religios. Bisericile Sf. Sofia din Constantinopol, San Vitali din Ravenna, bisericile greceşti de mai mici pro-

porții (Kapnikareia, Daphny etc.), palatele și alte mari construcții în stil b., se impun prin: cupolele, decorația interioară de marmură și piatră colorată, sculpturile ornamentale traforate, mozaicurile și pictura executată în tehnică encausticii sau în tempera și frescă, care prezintă figuri ascetice, personaje în ținută hieratică, un colorit viu, pe un fond aurit. Gustul pentru lux al claselor dominante a determinat dezvoltarea artelor decorative, în special a broderiei și emailului, a prelucrării metalelor prețioase. În secolele IX—XI, stilul b. cunoaște, odată cu înflorirea lui, o perioadă de expansiune, influențând arta autohtonă din Rusia, Bulgaria, Serbia și Țările Românești, unde se dezvoltă totuși în forme originale. De asemenea, tendințele realiste sporadice ale stilului b., întemeiate pe studiul naturii, au fost preluate și de arta Renașterii timpurii italiene. La noi, influența stilului b. este prezentă în ansamblul pictural al Bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș (mijlocul sec. al XIV-lea) și în *Evangheliarul* lui Gavril de la Mănăstirea Neamțului (1429). Stilul muzicii b. poate fi identificat în imnurile religioase vocale din sec. al IV-lea și în formele lor specifice: kontakionul, troparul etc., care au influențat și cîntecul bisericesc rus și al popoarelor din Balcani. O caracteristică a stilului muzical b. o constituie înflorirea ornamentală, care compensează faptul interzicerii de către biserică a invenției melodice. (R.S.)

bizar

straniu, extraordinar, surprinzător, insolit, singular în specia sa. Prin extindere la preocupările spirituale și artistice: capricios, excentric, fără rațiune, îndepărtat de legile, măsura și gustul comun, inconsecvent față de natura și legile artei. (D. M.)

Blaga, Lucian (1895—1961)

filozof, poet și dramaturg român. Lucrările teoretice fundamentale sînt cuprinse în ciclurile: *Trilogia cunoașterii* (1931—1934), *Trilogia culturii* (1935—1937) și *Trilogia valorilor* (1939—1942). B. și-a situat dintru început concepția estetică pe fondul ideii centrale a întregului său sistem filozofic de orientare spiritualistă: „orizontul misterelor”, ca mod specific al existenței umane. Propunîndu-și să definească specificul fenomenului artistic în perspectiva acestei viziuni, opuse raționalismului și materialismului simplist, B. considera, la celălalt pol, că arta încearcă a revela misterul prin mijloace care țin preeminent de planul sensibilității sau concretului intuitiv, că ea reprezintă așadar un act de intenție revelatoare în raport cu misterul. Actul de revelare a *misterului* de către opera de artă nu se afirmă însă ca o cunoaștere ce se realizează ca atare, ci numai ca o *intenție*, deoarece intervenția *Marelui Anonim*, înfrinează cunoașterea prin „cenzura transcendentă” și prin „categoriile abisale”. Unul din conceptele fundamentale în estetica lui B. îl constituie și „legea non-transponibilității”, care postulează o lipsă de identitate între esteticul natural și cel artistic. Dacă concepția estetică a lui B. se supune parțial rigorilor unei filozofii intens metafizice, ea își impune însă, ca pozitivă și actuală, năzuința permanentă de a recunoaște artei ființa sa specifică, odată cu denunțarea subtilă și fermă a estetismului, cu recunoașterea unității valorilor culturii în cadrul aceluiași stil, a comuniunii generice a artei cu celelalte valori care îi conferă conținut și finalitate. Considerațiile lui B. asupra originii și specificului artei, procesului de creație artistică, specificului național, precum și asupra clasicismului*, romantismului*, naturalismului*, impresionismului* și curentelor postimpresioniste, asupra coresponden-

țelor și sincroniei spirituale a diferitelor curente ale filozofiei, științei și artei moderne sînt întemeiate pe observații de o deosebită finețe și relevanță, dovedindu-se în mare măsură actuale. (Gr. S.)

Blaue Reiter (Der)

mișcare artistică expresionistă germană, întemeiată de Kandinsky și Mark în 1911, susținută de Klee, Campendonk, precum și de avangarda pariziană a timpului (Braque, Vlaminck, Derain, H. Rousseau, Picasso, Rouault, Delaunay). Îmbrățișînd toate artele și numeroase tendințe artistice, cultivînd cu efervescent avînt gustul pentru violența coloritului, reîntoarcerea la formele primitive și folclorice, dar într-o manieră spiritualizată modernă, B.R. a avut o puternică influență asupra artei europene. Principiul său fundamental rămîne antipozitivismul și antiacademicismul împletit cu promovarea *necesității* *lăuntrice* și tendințele de esențializare. Op. reprezentative : *Der Blaue Reiter* (culegere de studii estetice, pregătită de Mark și Kandinsky) ; Kandinsky, *Despre spiritual în artă* ; Klee, *Despre arta modernă*. (R.S.)

Bloch, Ernst (1885)

una dintre personalitățile cele mai importante ale mișcării antifasciste germane și ale gîndirii marxiste contemporane. Prieten cu Lukács* în epoca tinereții, inspirați amîndoi de idealul restaurării marii tradiții a filozofiei clasice germane, și în primul rînd a celei hegeliene. B. a debutat cu o carte masivă : *Spiritul Utopiei* (*Der Geist der Utopie*. 1918), reprezentativă pentru întreaga sa evoluție ulterioară. Un amestec original de fervoare revoluționară și de mesianism apocaliptic caracterizează spiritul ei. Opera sa filozofică fundamentală, *Principiul Speranței* (*Das Prinzip Hoffnung*, 3 vol, 1954—57), ca și cea mai recentă sinteză filozofică a sa,

Tübinger Einleitung in die Philosophie, 1962, amplifică și concretizează ideile cardinale ale scrierii de debut : realitatea ca zonă a interacțiunii deschise a fenomenelor, preeminența *latenței*, a *tendinței*, a *procesualității*, rolul hotărîtor al categoriilor : „ceea ce nu există încă”... (das Noch-Nicht-Seiende...) sau „ceea ce nu este încă conștient” (das Noch-Nicht-Bewusste), forța gîndirii *utopice* în diversele ei manifestări (discursive sau nonconceptuale) de-a lungul istoriei. Gîndirea estetică a lui B. este în mod firesc direct legată de viziunile sale filozofice. Spre deosebire de Lukács și polemizînd cu el, pe terenul marxismului, B. va fi unul dintre cei mai fervenți apărători ai expresionismului, va susține legitimitatea multora dintre fenomenele avangardei artistice, va stabili filiații expresive, nu mai puțin discutabile, între arta lui Hieronymus Bosch sau Goya și cea a lui Franz Marc, Chagall sau Picasso, între poezia lui Villon sau cea a *Sturm und Drang*-ului și dramaturgia expresionistă a tînărului Brecht, făcînd mereu elogiu artiștilor *eretici* sau *iregulari* și susținînd că epocile de criză nu pot genera decît asemenea forme de artă non-canonice (este un admirator al lui Joyce în literatură și al lui Schönberg în muzică, în opoziție cu Lukács, care va exalta pe Thomas Mann în literatură și pe Bartok în muzică). Realitatea epocii noastre s-ar caracteriza prin *fragmentare* și *înterupere* (Unterbrechung) : artiștii ei reprezentativi nu pot prelungi așadar tradițiile marelui clasicism și realism, ci trebuie să exprime epoca în rupturile și discontinuitățile ei, în amestecul ei de dezordine și năzuințe utopice. B. va face deci elogiul tehnicilor artistice moderne : montajul, monologul interior, mediațiunile abrupte (Jähren Vermittlungen) etc. Polemica sa cu Lukács pe tema expresionismului și realismului constituie una dintre cele mai semnificative controverse es-

tetice despre direcțiile artei în secolul nostru. Alte op.: *Literarische Aufsätze; Erbschaft dieser Zeit*. (T.)

Boileau-Despreaux, Nicolas (1636—1711)

poet și critic literar francez, teoretician al clasicismului *. Opera sa principală, tratatului în versuri *Arta poetică* (1674), este expresia concentrată a noului tip de gândire estetică, propriu clasicismului. Echivalent estetic al raționalismului cartezian, teoria sa susține primatul rațiunii și al măsurii în artă, realismul psihologic și imitarea anticilor. Pornindu-se de la regula carteziană de aflare a adevărului, sursa frumosului este căutată dincolo de laturile senzoriale-perceptibile ale realității, exclusiv în sfera generalului. Singura facultate psihică prin care, după B., ar putea fi cunoscut frumosul, este rațiunea („bunul simț”) deoarece numai ea poate detecta criteriile acestuia, și în primul rând claritatea și evidența, conformitatea cu natura. Această teză a avut un rol progresist, permițându-i lui B. să respingă literatura de factură religioasă, cu iz mistic și iraționalist. Poetica sa este îndreptată deopotrivă și împotriva literaturii de prost gust, grevată de manierismul erudiției pedante, prefăcătoare, afectate și confuze, preferată de saloanele vremii. Caracterul normativ al esteticii sale clasiciste se vedește prin sfaturile riguroase prescrise poezilor și prin încadrarea creației în scheme fixe. Principala condiție a frumosului, este după B. „legea celor trei unități” (de timp, de loc și de spațiu). Clasicismul său a fost combătut de iluminiștii germani și de romantici, care l-au considerat expresia unui dogmatism literar ce depreciază rolul fanteziei creatoare, creația populară și realismul renascentist. Opera sa a avut o influență considerabilă în epocă, trecind granițele Franței, în special în Anglia, Germania și Rusia. (V.E.M.)

Bolliac, Cezar (1813—1881)

scriitor, publicist și om politic democrat-revoluționar român. B. a dezvoltat o serie de teze importante pentru estetica noastră literară, întemeindu-se, în bună măsură, pe spiritul esteticii lui Hegel. Asemenea acestuia, dar de pe o poziție materialistă, el susține că poezia este arta desăvârșită, întrucât ideile poetice se exprimă cu deplină libertate. Pentru B. ca și pentru Hegel, arta este exprimarea „Ideii poetice sub forme externe și simțite”. Fiind arta cu cele mai largi posibilități, literatura are misiunea socială de a „întări sufletele”, „a înălța adevărul”, a „înnobilă libertatea”. Combătind concepția despre artă ca pură delectare, B. a militat pentru o artă angajată, pentru specificul național și caracterul popular al artei, pentru democratizarea artei etc. Toate aceste caracteristici au izvorât din interesul acordat afirmării libere a existenței și culturii noastre naționale. Op. pr.: *Despre poezie* (1846). (I. II.)

Bouhours, Dominique (1628—1702)

abate iezuit, cărturar și critic literar francez, anti-jansenist ca ideolog religios, clasicizant ca scriitor și purist ca gramatician. De la B. ne-a rămas principiul așa-numitei *délicatesse* care ar defini spiritul artei și acel faimos „Je ne sais quoi”, formula prin care este invocat întotdeauna inefabilul farmecului poetic. După B., frumosul e o formă mai învăluită a adevărului iar efectul artistic ar consta în descoperirea lui „în scutecele în care se ascunde”. Opus oarecum clasicismului cartezian al lui Boileau, prin definirea artei ca purtătoare a unor „valori raționale oferite pe căi ocolite”, clasicismul lui B. se întemeiază, după cum afirmă T. Vianu, pe un fel de „subraționalism estetic”. Op.: *Entretiens d'Arist et d'Eugène* (1671); *Manière de bien penser dans les*

ouvrages d'esprit (1687); *Pensées ingénieuses des anciens et des modernes* (1691). (R.S.)

Braque, Georges (1882—1963)

pictor francez, promotor al cubismului*. Dezvoltînd cu stăpînită îndrăzneală și inteligență învățătura lui Cézanne, B. a profesat o viziune plastică în care natura este descompusă și reorganizată după o ordine anumită, nu mai puțin conceptuală decît lirică. „Îmi place regula care corectează emoția, îmi place emoția care corectează regula”, obișnuia să spună B. Amestecul original și armonios de sensibilitate fină, suplă și de discursivitate intelectuală, de lirism elegiac și de moderație meditativă, caracterizează preferințele și stilul *Caietelor* sale, scrise între 1917 și 1952. (R.S.)

Brăiloiu, Constantin (1893—1958)

muzician român al cărui renume mondial se datorează excepționalelor sale calități de cercetător și teoretician în domeniul folclorului. Studiile sale de sinteză (unele apărute în cele două volume de *Opere*, Ed. muzicală 1967/68), ca și eforturile de întemeiere a unor instituții de prestigiu, cum sînt Arhiva de folclor (București, 1925) sau Arhiva internațională de muzică populară (Geneva, 1944) ș.a., consolidează disciplina cunoscută azi sub numele de *etnomuzicologie*. Profunzimea și bogăția concluziilor pe care le extrage din cercetările sale slujesc deopotrivă sociologiei, antropologiei sau esteticii, arătîndu-l drept unul dintre marii reprezentanți ai culturii umaniste contemporane. (I. II.)

Brâncuși, Constantin (1876—1957)

sculptor român, unul dintre marii creatori din istoria mondială a sculpturii. Sintetizînd

în forme sculpturale arhetipale modelele esențializate ale unor forme consacrate de sculptura populară românească și valorile izvorite din materialitatea lumii, obiectivînd aproape spontan viziunea asupra formelor, constituită printr-o purificare vizionară de accidental și de non-organic, B. a accentuat într-un fel nou prezența originară a formei în materialul aservit sculptorului și a dat sculpturilor sale serul unor structuri întrevăzute în geneza lor. Aparenta simplificare externă a suprafețelor exprimă importanța viziunii interne a „formelor relativ absolute ale anumitor materiale”, viziune care impune execuției actul cizelării pînă la perfecțiune a corpului sculpturii. Puritatea inserării în spațiul ambiant a fiecărei forme cvasielementare (*Coloană fără sfîrșit*, *Măiastra*, *Focă*, *Cocoș* etc.) suscită impresia unor tipologii spațiale statornice, indestructibile și creează în receptare o amplificare a dimensiunilor corpului sculptural cît și a spațiului extern prin relații dinamice, ele însele creatoare de sens. Monumentalitatea purtată de formă și afirmată în răspunsurile dintre volume și spațiul ambiant face prezent în materialitatea-suport momentul ivirii demiurgice a formei din viziune și atestă idealul desprinderii acestei nașteri de artist („Există un țel în orișice. Pentru a-l atinge trebuie să te desprinzi de tine însuși”, spunea B.), ca și dominarea momentului creator astfel încît această geneză a formei să pară a se fi ivit din legile ei. Contactul cu formele sculpturale ale lui B. este ajutat numai de o perpetuă căutare vizuală, după cum el însuși dorea („Priviți-le pînă ce le veți vedea!”), către surprinderea sensului de formă universalizată, integratoare în cosmos și către exaltarea ideii de construire nelimitată în unitatea spațiului și timpului. (L.D.)

Breazu, Marcel (1912)

estetician marxist român, membru al Academiei de științe sociale și politice. A condus periodice de cultură și colective de cercetare, inițiind și îndrumind monografii colective în problemele educației estetice și ale esteticii vieții cotidiene. A publicat studii de gnoseologie și lucrări referitoare la dezvoltarea culturii socialiste în România. A elaborat una dintre primele cărți de analiză marxistă a problemelor cunoașterii artistice, în care a cercetat modalitatea de constituire a ideii artistice și determinarea social-obiectivă a criteriilor de valorizare estetică. În alte studii, privind problemele limbajului artistic, a arătat necesitatea corelării onticității operei de artă cu caracterul ei axiologic. În lucrări de largă accesibilitate teoretică, a militat pentru o înțelegere nuanțată a modernității artistice, combătând atît tendințele de anchilozare în academism cît și ostentația modernistă fără acoperire spirituală. Op. pr.: *Cunoașterea artistică* (1960); *Obiectivitatea valorii estetice* (1963); *Dialoguri despre artă* (1970); *Convorbiri despre artă* (1971). (Gr. S.)

Brecht, Bertholt (1898—1956)

scriitor și regizor german. Inițiator al *teatrului epic*, a creat ansamblul teatral denumit *Berliner Ensemble*, animat de ideile și principiile sale estetice, de sursă expresionistă, privind actualitatea și caracterul militant al tematicii și tehnica punerii în scenă și a interpretării. Teoria *teatrului epic*, concepută în opoziție cu poetica aristotelică, preconizează un tip nou de dramaturgie, care, rupind cu iluzia scenică totală, determină publicul să reflecteze asupra semnificației evenimentelor reprezentate și să-și tragă singur concluziile etice necesare. Structura dramei brechtienne presupune, îndeobște, abolirea diviziunii ei tradiționale în acte

și adoptarea unei serii de tablouri semnificative. Teatrul epic degajă o ironie caracteristică, oferită de contrastul dintre realitatea care formează substratul fabulei și etica ideală pe care poetul o propune ca temei pentru instaurarea unor noi raporturi între oameni. Printre inovațiile teatrului epic (introduse de Piscator) se enumeră recitarea *songurilor* de către actori, folosirea placardelor pe care este anunțat, cu litere mari, conținutul scenei următoare etc. și care accentuează așa-numitul *efect de distanțare* (*Verfremdungseffekt*). Acest efect împiedică identificarea totală a actorului cu personajul și participarea afectivă absolută a spectatorului la evenimentele de pe scenă, determinind o *izolare* relativă de acestea, posibilitatea de a le descoperi laturi necunoscute, surprinzătoare și de a le înțelege mai profund și mai critic. Op.: *Kleines Organon für Theather* (1939). (R.S.)

Brémond, Henri (1865—1933)

istoric și critic literar francez. În anul 1905, după ce părăsește organizația religioasă *Compania lui Isus* și redacția revistei iezuite *Studii*, se consacră studiului vieții spirituale. B. ia poziție împotriva raționalismului, intelectualismului și neoclasicismului în artă și încearcă să susțină, exemplificind cu ajutorul unei erudiții fine și a unui gust extrem de sigur și selectiv, în special în lucrările *Pentru romantism* (1923), *Poezia pură* (1926) și *Rugăciune și poezie* (1936), că poezia, versul cu eufonie rarismă este un fenomen în întregime irațional, fructul unei intuiții a inefabilului pur care se identifică adeseori cu intuiția religioasă, mistică. După B. creația și receptarea artistică presupun o stare aurorală vecină cu starea de rugăciune. Doctrina *poeziei pure* a fost îmbrățișată aproape fără rezerve în sferele gândirii iraționaliste europene, exercitind o

largă influență asupra unor mișcări și tendințe artistice moderne. Materialul ilustrativ adunat de B. poate face obiectul analizei rigurose științifice a esteticii structurale contemporane. Alte op.: *Istoria sentimentului religios în Franța* (1916—1933); *Nelinistea religioasă*, 2 vol. (1901—1909); *Introducere în filozofia credinței* (1929). (D.M.)

Brentano, Franz (1838—1917)

filozof german, inițial teolog catolic, părăsește în cele din urmă catolicismul; profesor de filozofie la Würzburg și Viena. Gînditor profund realist, pleacă de la Aristotel, combate pe Kant și idealismul german. Își bazează filozofia pe psihologie, pe care o dezvoltă din punct de vedere empiric. După B., caracteristica esențială a fenomenelor psihice este intenționalitatea. Astfel, el se afirmă ca un precursor al lui Husserl și al fenomenologilor. Din psihologie deduce cele trei domenii principale ale filozofiei: *logica, etica și estetica*, în funcție de cele trei valori esențiale: *adevărul, binele, frumosul*. Logica învață judecata justă, etica acțiunea justă, iar estetica educă justețea gîndului pentru aprecierea a ceea ce este frumos. Pentru aceasta ea nu este propriu-zis o știință, ci o disciplină practică. *Frumos* este obiectul a cărui reprezentare provoacă o plăcere deosebit de înaltă. Frumosul, ca și celelalte două valori, se impune cunoașterii și simțirii prin *evidență nemijlocită* (unmittelbare Evidenz). O preocupare principală a esteticii trebuie să fie creația artistică, prin care se descoperă normele datorită cărora opera frumoasă se realizează și se face accesibilă înțelegerii contemplatorului. Creatorul de artă este geniul, a cărui însușire principală este fantezia, funcție care creează reprezentări apropiate percepției însă neadecvate obiectelor (uneigentliche Vorstellung). Opera de artă depinde nu numai de

personalitatea artistului, ea este înrădăcinată și în epocă. Se impune o ierarhie a artelor după gradul lor de spiritualitate. În frunte este poezia, care este mai apropiată de gîndirea conceptuală, apoi artele plastice, iar la urmă muzica, ea adresîndu-se mai mult simțurilor. Alături de frumosul artistic avem frumosul natural, însă nu se poate vorbi despre superioritatea unuia față de celălalt. Op.: *Grundzüge der Ästhetik* (1959). (L. R.)

Bréton, André (1896—1966)

poet francez, teoretician al literaturii, fondatorul *suprarealismului*. Sub influența freudismului, aderă la scriitura automată (1919) pe care avea să o teoretizeze sub denumirea celebră de „dicteul automat”. După un scurt popas în dadaism*, B. trece la investigarea *suprarealistă a miracolelor* vieții cotidiene, consacrată în revista *Revoluția suprarealistă* (1924) și în *Manifestul suprarealismului*, care definesc filozofic cele două categorii estetice fundamentale ale acestui curent: automatismul psihic pur și dicteul gîndirii. Prin acestea, B. încearcă o evadare metafizică de sub „domnia principiului identității”. Împins de însuși caracterul nonconformist și insurecțional al mișcării, B. pentru un timp aderă la marxism, de care apoi se dezice, preconizînd intolerant și anarhic anularea „oricărui control exterior asupra vieții interioare”. Al doilea *Manifest al suprarealismului* (1939), care i-a atras lui B. epitetul de „Papă al suprarealismului”, pune un accent și mai grav pe principiul atotputerniciei inspirației și al delirului verbal, subliniindu-și exaltarea profetică religioasă, atracția spre magie și misticism, spre explorarea viselor, a artei copiilor, nebunilor și „sălbaticilor”. Alte op.: *Suprarealismul și pictura* (1946); *Lampa din orologiu* (1948); *Geneza și perspectivele supra-*

realismului (1941); *Cheia câmpiilor* (1952); *Arta magică* (1956). (R.S.)

Bruno, Giordano (1548—1600)

cel mai de seamă filozof italian al Renașterii, a cărui viziune asupra lumii este un panteism de tendință materialistă și ateistă. Este unul dintre primii propovăduitori ai libertății de creație a artistului împotriva normativismului dogmatic de tip plotinian. În *Prolegomene la Cartagina*, afirmă că nu există alte reguli în poezie în afara celor pe care le poate extrage poetul din experiența sa solitară. Împotriva aservirii artei de către biserică, B. afirmă că unicul scop al creației artistice îl constituie frumosul și elogiarea cu ajutorul său, a geniului uman. Ideile sale reprezintă în cadrul Renașterii o orientare predominant intelectuală, pregătind deschiderea spre principiile viitorului clasicism. (V.E.M.)

Brücke (Die)

grup de patru pictori germani (Heckel, Bleyl, Kirchner și Schmidt-Rottluff) întemeiat la Dresda, în 1905, cu tendințe la început foviste și apoi expresioniste, care, în afară de pictura murală și pictura pe mobile (confectionate din cutii de lemn alb), a cultivat gravura pe lemn, acvaforte, litografia, primele textile, afișul și sculptura. În 1906 au aderat la acest grup Nolde, Cuno-Amiet și Pechstein. Acesta din urmă fondează în 1910, la Berlin, grupul *Die Neue Secession*, la care participă și ceilalți membri ai grupului B. Expozițiile improvizate de acest grup în fabrici și galerii sau cele ambulante, concomitent cu cele ale grupului *Der Blaue Reiter*, au avut o influență hotărâtoare asupra artei moderne germane. Peisajele, scenele de gen, nudurile dramatice, compozițiile mistice, hiperbolice, în care culorile pure

acuză stridențe, disonanțe, întunecimi, între contururi abrupte, formele ascuțite, sparte, influențate de arta neagră și gravura în lemn primitivă, sugerau exaltarea, neliniștea, agitația politică și morală, religioasă și erotică provocată de criza de perspectivă a intelectualității europene de la începutul secolului nostru. (R.S.)

buf

noțiune estetică desemnând efectul mecanic ilariant produs de comicul unor situații simple, elementare, fără implicații critice sau psihologice. De proveniență onomatopeică, termenul exprimă la origine, ridicolul pe care îl declanșează sunetele produse de palmele aplicate pe obraji unui chip impertinent, arogant. (A. Str.)

Buffon, Georges Louis Leclerc (1807—1888)

ilustru naturalist francez al cărui nume a intrat în istoria esteticii datorită unui celebru *Discurs despre stil*, ținut în 1785 în fața Academiei Franceze, în care a lansat nu mai puțin celebra formulă „stilul este omul însuși” (*Le style c'est l'homme même*). În lumina viziunii sale filozofice, biologice, care susținea ideea variabilității speciilor sub influența condițiilor de mediu și în care omul era privit ca un produs direct al mediului, B. înțelegea stilul ca pe o trăsătură definitorie a ființei umane, în totalitatea determinărilor ei concrete. Fiind legat de omul-individ, de ceea ce acesta are unic și inimitabil, stilul îl exprimă, variind de la ins la ins. Definiția lui B. nu e numai o constatare ci și o normă: stilul este și trebuie să fie *individual*. (V.E.M.)

Burckhardt, Jacob (1818—1897)

istoric al artei elvețian, de limbă germană, profesor universitar la Basel. Studiile sale despre arta antică, medievală și renașcen-

tistă îl relevă ca pe unul din fondatorii istoriei moderne a culturii și, mai cu seamă, ca pe făuritorul conceptului modern de Renaștere („Concepția noastră despre Renaștere este creația lui Jacob Burckhardt”, spune Karl Brandt). În ciuda unor limitări idealiste, patriciene, individualiste, eruditul B. a impulsionat în chip hotărîtor viziunea umanistă asupra evoluției artelor. Op.: *Epoca lui Constantin cel Mare* (1853); *Cicerone, o călăuză pentru savurarea operelor de artă ale Italiei* (1855); *Cultura Renașterii în Italia* (1860); *Istoria culturii elene* (1898—1902); *Opere*, 14 volume (1929—1934). (I.I.)

Burke, Edmund (1729—1797)

filozof de orientare senzualist-materialist și unul dintre principalii esteticieni englezi din secolul al XVIII-lea. Cartea tinărului B., *O cercetare filozofică a originii ideilor noastre despre sublim și frumos* (1757), reprezintă un moment central și convergent al tendințelor iluministe și preromantice din estetica timpului. Adept al metodelor psihofiziologice, B. surprinde atît motivația obiectuală

a afectelor, cît și mecanismul lor intrinsec, asociațional, la nivel senzorial, de gust și, propriu-zis, estetic. Studiul său descrie formele antinomice ale plăcerii, generatoare de sublim și frumos, emoții adînc înrădăcinate în sistemul nervos uman și corelate semnalizărilor lingvistice. Accentuînd temeuriile biopsihice ale calităților estetice, B. le-a ignorat în schimb, pe cele sociale, notabile în estetica iluministă germană, de pildă la Lessing. Opiniile lui au influențat totuși puternic pe gînditorii germani, ca Herder și Kant. (I.I.)

burlesc (în teatru)

specie de comic vulgar, rezultînd din forțarea efectelor comice, prin alăturarea absurdă, grotescă, de cuvinte, obiecte, sau situații, ca și prin denaturarea grosolană a folosirii sau semnificației lor obișnuite, cultivat inițial mai ales în improvizațiile comediei dell'arte. Caricatura sau parodia, comedia boulevardieră sau sceneta revuistică sînt expuse alunecării în comicul b. (A. Str.)



Campanella, Tommaso (1568—1639) socialist utopic italian, autor al celebrei lucrări *Cetatea soarelui* (1623). A contribuit la formarea concepției *renascentiste* despre *frumos*, al cărui izvor este căutat în natura lucrurilor. După C. artistul nu trebuie să plăsmuiască ci să imite natura, „cel mai desăvârșit maestru al formelor”. De asemenea, *frumosul* nu apare raportat doar la natură ci și în corelație cu binele. În lucrarea *Poetica*, C. consideră *frumosul* drept „*signum boni*”, iar uritul „*signum mali*”, ceea ce corelează eticul cu esteticul într-un sens profan, antiscolastic. (V.E.M.)

canon

1. (În sens general) Normă caracteristică artei anumitor epoci, care prescrie obligația creatorului de a respecta cu strictețe anumite proporții, tehnici de compoziție, mo-

dalități iconografice etc. 2. (În artele plastice, într-o primă accepție) Model al statuarii elene care întrunea cele mai armonioase proporții și a cărui întrupare se considera a fi *Doriforul* lui Policleet. (Într-o a doua accepție) Acea parte a corpului omenesc (degetul, capul), care se ia ca etalon și prin care se stabilesc proporțiile întregii figuri. 3. (În muzică) Formă polifonică rezultată din reproducerea, prin imitație continuă, la o octavă sau la alt interval, a unei melodii, a unui motiv, de către două sau mai multe voci care intră, succesiv, înainte ca vocea precedentă să-și fi terminat partea ei. În c. *simpliciter* reproducerea este strict exactă, iar în c. *liber* ea poate avea unele variațiuni, din considerente armonice. Mai există c. *răsturnat* sau *prin mișcare contrară*, c. *retrograd*, c. *prin creștere* (dublarea valorii note-

lor) sau prin scădere (diminuarea de două ori a valorii notelor) etc. (R.S.)

Cantemir, Dimitrie (1673—1723)

domn al Moldovei și mare cărturar enciclopedist. Opiniile lui C. cu privire la artă și frumos au fost presărate în lucrarea *Divanul sau gilceava înțeleptului cu lumea* (1698), dar mai ales în *Istoria ieroglifică* (1705). În sentințele ca și în glosarul final din această ultimă lucrare, C. pune în circulație categoriile estetice de *frumos*, *comic*, *tragic*, definind succint noțiunile de *armonie*, *simfonie*, *teatru*, *tipizare* etc. C. abordează și probleme referitoare la dotarea artistului, la „limba poeticească” și „meșteșugul ritoricesc”, noțiuni care subliniază importanța concepției cu privire la artă a filozofului într-o perioadă când încă nu fusese elaborată estetica și nici nu apăruse denumirea ei. De inspirație umanistă sînt și ideile sale potrivit cărora arta ca *meșteșug* este o născocire a omului, iar artistul are „permisiunea de a îndrăzni orice”. (I.II.)

capodoperă

1. Lucrare pe care în evul mediu, un ucenic sau o calfă trebuia s-o execute și să o supună unui juriu pentru a obține titlul de maestru sau de meșter. 2. Operă capitală și superioară în creația unui autor sau într-un anumit gen de lucrări artistice. Se folosește frecvent expresia : „capodopere ale literaturii universale” pentru a se indica și distinge creațiile de valoare, unanim recunoscute pe plan mondial și de mare durabilitate ; 3. Accepție specială conferită termenului de către esteticianul român Mihail Dragomirescu în *Știința literaturii* ; postulind, din perspectiva unei filozofii raționalist-metafizice, de nuanță spiritualistă, existența a trei lumi („lumea fizică”, „lumea psihică” și „lumea psiho-fizică” sau „lumea capodope-

relor”), Mihail Dragomirescu atribuie c. un *statut ontologic* manifest prin patru atribute existențiale fundamentale și anume : *creațiunea*, *independența*, *obiectivitatea* și *universalitatea*. C. este *creațiune* în înțelesul că necesitatea ei este dată din afara istoriei contingente, impunându-se și acționind, ca un *agent*, dincolo și pe deasupra voinței și conștiinței poetului, sustrăgîndu-l, astfel, pe acesta din spațiu, timp și cauzalitate. Orice altă creație literară care se dezvăluie ca expresie a timpului, a spațiului și a cauzalității se plasează în sfera operelor „de talent și de virtuozitate” în sfera „operelor alcătuite”, care, oricît de onorabilă ar fi funcția lor, au un „character derivat”, răspund adică unor „tendențe” și „utilități sociale”. Urmînd fidel distincția kantiană dintre „frumusețea liberă” și „frumusețea aderentă”, Mihail Dragomirescu deduce și definește celelalte atribute existențiale ale c. Ea este *independentă* în înțelesul că necesitatea de care ascultă — „forță instinctivă și oarbă” — îl scoate pe artist din zonele vieții terestre „momentane și trecătoare”, anihilîndu-i, printr-o irezistibilă forță de seducție, datele conștiinței strict personale. Întrucît necesitatea c. (ca *existență specifică*) deține statutul unei forțe *supraindividuale*, ea generează o idee a cărei principală calitate este aceea de a nu fi nici individuală și nici personală, fapt de natură să confere c. atributul *obiectivității* și al *universalității*. Dincolo de ideile și principiile de certă valoare teoretică pe care Mihail Dragomirescu* le-a înscris în opera sa, afirmația potrivit căreia „capodopera este produsul însăși al naturii lucrînd prin instinctul genialității creatoare” rezumă, fără echivoc, spiritul metafizic-idealism al interpretării teoriei kantiene a geniului, în abordarea de către el a fenomenului artistic. (D.M.)

caracter

ansamblu al trăsăturilor afective, intelectuale și voliționale ce determină constantele unui comportament. *Psihologic*, cuvîntul c. desemnează un ansamblu de calități și maniere ce conferă unui individ sau unui grup de indivizi o personalitate bine conturată. În sens *etic*, cuvîntul c. se referă la calități cum sînt: stăpînirea de sine, fermitatea, acordul cu sine însuși, corectitudinea, perseverența, energia, curajul, hotărîrea ș.a. Pe plan *estetic*, cuvîntul c. are, de asemenea, mai multe accepțiuni. Unele se interferează cu ceea ce a fost remarcat mai sus, altele se prezintă într-un mod deosebit. De cele mai multe ori, c. apare sinonim cu *personaj* literar sau dramatic. Dar, în timp ce personajul vizează exclusiv *prezențele umane* dintr-o operă de artă, caracterul privește individualitatea sau individualitățile de prim rang, capabile de a exercita o acțiune modelatorie asupra publicului (comedia de caracter). Cu acest înțeles termenul este folosit de clasicii marxismului: „Realismul implică, în afară de adevărul detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice, în circumstanțe tipice” (Engels). Potrivit observației lui Marx în legătură cu piesa lui Lassalle, „în zugrăvirea caracterelor se simte lipsa caracteristicului”. (Gh. Str.)

caracter popular v. popular în artă

Caragiale, Ion Luca (1852—1912)

dramaturg și prozator român. Concepțiile estetice și le-a formulat în strînsă legătură cu activitatea sa teatrală. C. circumscrie obiectul artei la „mișcările sufletești ale omului”, demonstrînd interacțiunea dintre conștiința reflectantă și obiectul reflectat. C. consideră opera de artă ca un ce și un *cum* care nu se identifică cu realitatea dată ci reprezintă o realitate spirituală nouă,

simțită și văzută, inventată și descoperită de artist. C. consideră conținutul și forma ca două laturi ale unui întreg, cu o funcționalitate egală, între ele trebuind să existe un echilibru permanent. Dezacordul dintre conținut și formă naște lucrări artificiale. Iluzia realului, căutarea miraculoasă a adevărului sînt puse în directă legătură cu *firescul* convenției artistice. Potențînd realitatea, opera de artă care poartă pecetea unei individualități distincte își îndeplinește misiunea de mijlocitor al înțelesului omului pentru om. C. este un partizan al realismului în artă. El pledează pentru un teatru shakespearian, împotriva teatrului retoric și declamatoriu. C. semnalează cu subtilitate deosebirea dintre stil și *manieră*, definind talentul drept capacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-o produc împrejurările obiective. C. are o poziție critică față de curente artistice cum sînt: simbolismul, poporanismul, semănătorismul, naturalismul ca și față de sociologismul vulgar. În arta spectacolului, C. urmează metoda logic-artistică enunțată de D. Diderot. Legea artistului trebuie să fie stăpînirea pasiunilor pe care le înfățișează. C. cerea actorilor o contribuție personală dar și o integrare în ansamblul spectacolului. (A. Str.)

caricatural

(ca aspect, interpretare), expresie comică rezultată din exagerarea trăsăturilor caracteristice ale înfățișării fizice a omului, prin deformarea conștiință a unei anumite trăsături, uneori prin sugerarea, pe această cale, a asemănării cu obiecte, plante sau animale care simbolizează anumite defecte morale și care propune o interpretare mai mult sau mai puțin satirică a personajului. (A.M.C.)

caricatură

representare deformată, de obicei grotescă, prin exagerarea unor trăsături caracteristice ale înfățișării (chip, trup) unei persoane sau a unei situații. Având variate modalități de expresie, după țelul pe care-l vizează (șarjă amicală, umoristică, satirică), c. se realizează cu mijloace grafice, creion, peniță, în desen, gravură și mai rar în pictură sau sculptură. Prezentă în arta figurativă a tuturor popoarelor și a tuturor timpurilor, începuturile sale se plasează în antichitate, fiind atestată de desene pe papyrus sau de parodiile scenelor mitologice de pe vasele grecești. Trebuie amintite celebrele c. ale lui Leonardo, desenele grotești ale lui Callot, Goya, Bosch, cele satirice ale lui Hogarth. În sec. al XIX-lea și al XX-lea, c. capătă o dezvoltare considerabilă, având un însemnat rol social. Daumier cu litografiile sale, în care atacă pe inamicii republicii, constituie un moment important în istoria c. Contribuții de valoare aduc și maeștri, ca Steinlen, Gavarni, Forain, Toulouse-Lautrec, G. Grosz, Saul Steinberg ș.a. În România c. are o veche tradiție militantă, progresistă, reprezentată de C. Jiquidi, A. Murnu, I. Iser, N. Tonitza, C. Ressu, F. Șirato. Continuând această tradiție, c. în socialism îndeplinește o funcție activă în construirea noii societăți. Reprezentanți: A. Jiquidi, I. Ross, E. Taru, Cîk Damadian, Nell Cobar, Neagu Rădulescu ș.a. (A.M.C.)

Cassirer, Ernst (1874—1945)

filozof și estetician idealist german, discipol al lui Hermann Cohen și al lui W. Dilthey. A dezvoltat în lucrările sale pozițiile școlii idealiste neokantiene de la Marburg. A funcționat ca profesor la Universitățile din Berlin și Hamburg, pînă în 1933, cînd a emigrat, mai întîi în Suedia, apoi (1941) în Statele Unite. Direct, C. s-a preocupat relativ

puțin de problemele esteticii. Indirect însă, *Filozofia formelor simbolice* constituie opera care a oferit numeroase sugestii, mai întîi fondatorilor școlii estetice semantice, iar ulterior, celor care au dezvoltat estetica mitului. Op.: *Das Erkenntnisprobleme*, 3 vol. (1906); *Philosophie der Symbolischen Formen* (1923); *Die Philosophie der Aufklärung* (1932). (Gh. A.)

categorii estetice

noțiuni de largă generalitate care desemnează tipuri de reacții afective și care reprezintă instrumente de cunoaștere estetică a lumii. Denumirea ca atare a c.e. este de dată relativ recentă. Cristalizarea noțiunii de c.e. este rezultatul procesului unui raport inițial stabilit în timpuri imemorabile între afectivitatea subiectului uman contemplator și obiectul contemplat. În intervalul acestui proces de îndelungată evoluție istorică, se disting două etape principale, ale formării noțiunii de c.e.: treapta ontic-afectivă (elementară și intuitiv estetică) și treapta rațional-ordonatoare (cea a desemnării propriu-zise a c.e. sub formă conceptuală). În-sușirile care conferă obiectului anumite forme, dimensiuni, culori, volume etc. constituie doar premise estetice care în prezența contemplatorului se concretizează în reacții estetice elementare, la nivelul simplu al exclamației admirative sau deprecative. Ca rezultat al contactului obiect-subiect, al fuziunii ontic-afective, apar sub o formă primă, schițate intuitiv, c.e. Pe această treaptă, afectivitatea umană determină atitudini primar-estetice și în fața fenomenelor naturii. Elementul care declanșează reacția intuitiv estetică este misterul, inexplicabilul logic, determinat de stadiul încă incipient al cunoștințelor științifice. În fața diferitelor fenomene ale naturii, omul primitiv se arată a fi temător, se îngrozește, ride sau admi-

ură, se manifestă estetic prin atitudini spontane care se vor concretiza, ulterior, în categoriile de *tragic*, *comic*, *sublim*. Ca urmare a repetării lor, cu o frecvență tot mai susținută, reacțiile estetice primare încep să se cristalizeze în tipuri de reacții istoricește formate și decantate. În funcție de temperamentul și structura psihologică a subiectului uman, prin repetiție, reacțiile lui devin raționale, conștiente, încep să se ordoneze mental, pe categorii. Conceptualizarea intuițiilor, pătrunderea acestora în sfera logicii, conduc la transformarea presentimentului estetic inițial în sentiment estetic și, mai departe, la cunoașterea estetică programată. C.e. desemnează dcopotrivă *conținuturi*, ele sînt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei. Sub termenul de c.e. nu se subsumează numai trăsăturile estetice ale operelor artei. Împrejurarea devine evidentă dacă ne gîndim că există nu numai un frumos, un urît sau un grațios al artei dar și *altfel de însușiri ale naturii*, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu *aspectele infinite sau dezlănțuite ale firii*. Există apoi un comic sau un umoristic al *împrejurărilor sociale* și un tragic care *însîngerează istoria* (T. Vianu). C.e. sînt și „*nume colective prin care sînt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă precum frumosul, uritul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul*” (T. Vianu). (A. Str.)

Caudwel, Christopher (1907—1937)

scriitor, critic literar și estetician englez de orientare marxistă. A aplicat principiile esteticii marxiste la studiul artei și literaturii, militînd împotriva înstrăinării acestora de viața socială. În *Iluzie și valoare* (1926), întreprinde o interpretare marxistă, critică a unor teze ale freudismului asupra artei. În

Studii despre o cultură muribundă (1938), analizează, într-o serie de eseuri, valoarea artistică a creației lui G. B. Shaw, D. H. Lawrence, H. G. Wells, ș.a., subliniind raporturile emoționale ale operei, dar opunîndu-se interpretărilor biologiste ale artei. Alte op.: *Illusion and Reality* (1937); *Further Studies in a Dying Culture* (1949 — apărută postum). (V.E.M.)

Călinescu, George (1899—1965)

critic, istoric literar, prozator și estetician român, cu o prestigioasă activitate publicistică. În opera de istorie și critică literară (*Viața lui Eminescu*, 1932; *Viața lui Ion Creangă*, 1938; *Opera lui Mihail Eminescu*, 5 vol., 1934—1936; *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; *Gr. M. Alexandrescu*, 1962; *N. Filimon*, 1959; *Estetica basmului*, 1965) este implicată o concepție estetică raționalistă, bazată pe o subliniere accentuată a specificului artei în contextul culturii în genere. *Cursul de poezie* (1939), apărut sub titlul *Principii de estetică*, deși neagă caracterul de știință al esteticii în virtutea imposibilității descoperirii normelor care să ducă la producerea capodoperei, se ocupă de fapt de problemele fundamentale ale disciplinei (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic). C. este de fapt partizanul unei estetici *aposteriori*, deci a căutării principiilor, normelor, criteriilor în opera însăși și pe această temelie el ajunge la nu puține generalizări de o rară finețe în legătură cu o serie de categorii (valoarea, idealul estetic, perfecțiunea în artă, frumusețea artistică), curente sau orientări artistice (clasicism, romantism, baroc, realism, naturalism, impresionism, suprarealism etc.), genuri și ramuri artistice (poezie, roman, basm, pictură, muzică, balet etc.), critică și creație. Semnificative în acest sens sînt eseurile: *Clasicism*,

romantism, baroc (1944), *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* (1947), *Universul poeziei* (1945—1948), *Domina bona* (1947), *Poezia „realelor”* (1948), *Arta literară în folclor* (1962), în care reabilitând din punct de vedere științific inefabilul artei, esteticianul s-a transformat pe rând în sociolog, psiholog, istoric, folclorist și dovedind că a-i recunoaște specificitatea nu înseamnă a o izola de orice priviri din afara ei și că a cultiva forma nu înseamnă a cădea în formalism. Subliniind, împreună cu Croce, că opera este unică și irepetabilă, C. nu va nega posibilitatea unei istorii literare care să surprindă trăsăturile generale comune unor epoci, orientări sau curente și nici nu va cădea în relativismul lovinescian de care se delimitează. Unele formulări, care în focul polemicii apar ca unilateralizatoare, pot fi neglijate, în perspectiva de totalitate pe care o propune opera iar timpul aduce clarificări și corectări unor opinii incomplet elaborate sau exprimate. Bogata activitate publicistică a lui C., desfășurată în unele reviste și ziare (*Sinteza*, *Adevărul literar și artistic*, *Jurnalul literar*, *Tribuna poporului*, *Națiunea*, *Contemporanul*) este parțial strinsă în volumele *Cronicile optimistului* (1964), *Ulysse* (1967), *Principii de estetică* (1968). (I. P.)

cenestezie (în receptare)

prim strat de emoții elementare în cadrul reacțiilor senzoriale, provocate de artă și rezultate din reflexul în conștiință al unor modificări organice. Aceste emoții elementare, deși contribuie la starea motivă generală și pot constitui un component al emoției estetice, nu au totuși nimic *specific estetic* în ele, putând fi trăite și în alte împrejurări practice ale vieții. Astfel, sentimentul de groază, cu toate urmările lui asupra sistemului neuro-vegetativ, declanșat

de vizionarea unui film de serie neagră datorat lui Hitchcock, de pildă, nu reprezintă o *stare estetică* propriu-zisă, respectivele senzații cenestezice putând fi re trăite și în cazul unor situații concrete, reale, ale vieții. Factorul cenestezic, în ansamblul receptării artistice, constituie deci o parte din latura lui extraestetică, aparținând mai mult răsunetului organic al esteticului decât particularităților structurale obiective ale operei de artă. (V.E.M.)

ceramică

tehnică, artă de prelucrare a argilelor pentru a se obține, prin modelare și ardere, diverse obiecte (vase, statuete, elemente decorative etc.). Există c. modelată din argilă nearsă, din pământ ars (terra cotta), gresie ceramică, faianță și porțelan (artificial și natural). Apărută încă din preistorie, c. a devenit, cu timpul, o ramură importantă a artelor decorative și aplicate. Pe teritoriul României, c. s-a dezvoltat încă din mileniul al V-lea î.e.n. Obiectele de uz casnic și de cult găsite la Cucuteni, Glăvăneșii-Vechi, Boian și Gumelnița datează din neolitic. C. geto-dacică a fost influențată de c. romană. Ea a suferit transformări în perioada migrațiilor. Un tip de c. îl reprezintă cultura Sintana-de-Mureș (sec. al IV-lea). C. feudală apare din sec. VI—VII. Pe teritoriul României este prezentă, în acest timp, c. triburilor slave (Sărata-Monteoru, Someșani, Hlincea). În sec. al X-lea se semnalează ceramica proto-românească (Dridu, Bucov). În aceeași vreme, în centrele dobrogene și la Dunărea de Jos, s-a împămîntenit c. smălțuită, de tradiție bizantină, care a cuprins treptat și teritoriile nord-dunărene. Din sec. XIII—XIV pînă în sec. al XVIII-lea, c. s-a folosit în decorul monumentelor feudale (mănaștirile Vodița, Cozia, Côtmeana, Ceta-tea Sucevei, monumentele din epoca lui

Ștefan cel Mare). C. populară românească continuă tradiția dacică (c. neagră din Moldova și estul Transilvaniei), romană (c. roșie din Oltenia, vestul Munteniei, Transilvania și Banat) și bizantină (c. sgrăfitată). C. populară românească se distinge prin formele variate și elegante, adaptate nevoilor vieții, decorația simplă și coloritul luminos al smalțurilor. Se lucrează în numeroase centre de olari (circa 200) dintre care cele mai renumite sînt: Horezu, Oboga, Marginea, Corund, Biniș, Leheceni, Vama, Curtea de Argeș. V. faianță, olărit, porțelan. (R.S.)

ceremonial

formă expresivă, armonioasă, festivă, ce îmbracă anumite obiceiuri sau rituri, legate de muncă, naștere, moarte, anotimpuri, viață statală sau religioasă, considerat alături de muncă, magie și joc, unul din izvoarele artei. Folosind ca mijloace de expresie mișcările ritmice ale trupului, dansul, cîntecul sau incantația, ornamentația vestimentară și cea a mediului înconjurător, c. a constituit la popoarele primitive una din primele forme de manifestare ale artei de grup, în care creator și contemplator se contopea în aceeași colectivitate. Odată cu evoluția creației artistice individuale, ponderea c. în viața artistică a societății a scăzut, manifestîndu-se azi mai ales în sfera esteticului cotidian, respectiv a ceremoniilor sociale legate de sărbători naționale sau tradiții populare, în care forma ceremonială exprimă conținutul relațiilor interumane. (V.E.M.)

Cernișevski, Nikolai Gavrilovici (1828—1889) om politic democrat-revoluționar rus, filozof, critic literar, prozator, caracterizat de Engels ca „mare gînditor” și „Lessing socialist”, iar de Lenin ca „democrat consecvent”, „critic al capitalismului de o remarcabilă profunzime” și „unul dintre primii socia-

liști din Rusia”. Ca estetician, C. s-a impus prin ciclul de studii din 1835—1855, care gravitau în jurul disertației sale *Raporturile estetice ale artei față de realitate*. În polemică indirectă cu Hegel și directă cu posthegelianul Vischer, C. a definit frumosul în chip materialist, cu implicarea unor raporturi dialectice între obiect și subiect, real și ideal: „frumosul este viața; frumoasă este ființa în care viața ne apare așa cum ar trebui să fie potrivit concepțiilor noastre...” În afara categoriei de frumos, C. supune unor analize atente sublimul, tragicul, comicul. El acordă însă o principală însemnătate raportului dintre artă și realitate. „Apologia realității în comparație cu fantezia”, deși nu lipsită de accente unilaterale, a fost sub raport social-istoric justificată și a jucat un rol de seamă în promovarea esteticii materialiste. Ideile sale cu privire la tipicitate și tipizare, natura concret-sensibilă a imaginilor artistice, funcțiile gnoseologice și sociale ale artei, rolul educativ al diferitelor ramuri și specii artistice au fost pe larg folosite și dezvoltate de către numeroși esteticieni marxiști. Adept al școlii naturale în literatura rusă, pe urmele lui Belinski și în colaborare cu Dobroliubov (vezi *Studiile despre perioada gogoliană a literaturii ruse, 1855—56*), C. a avut un rol esențial în afirmarea literaturii din cea de-a doua etapă a mișcării de eliberare din Rusia. Alte op.: *Privire critică asupra concepțiilor estetice contemporane*; *Sublimul și comicul*; *Despre poezie* (1854); *Omul rus la rendez-vous* (1858); *Începutul schimbării?* (1861). (I.I.)

Chesterton, Gilbert Keith (1874—1936) scriitor, eseist și critic literar englez. Ideile sale despre artă, expuse mai ales sub forma eseurilor estetice (*Funcția criticii, Tradiție și talent personal, Muzica poeziei, Funcția so-*

cială a poeziei etc.), sînt expresia unui umanism catolic tradiționalist ce vede în artă un mijloc de luptă împotriva alienării burgheze a omului. Adversar al teoriei *artă pentru artă**, de pe o poziție manifest religioasă, C. consideră că orice literatură se justifică doar în măsura în care reprezintă o proiectare, fie chiar și o absolutizare, a unei laturi umane sau modalități autentice umane de existență. A pus în valoare importanța unor probleme teoretice ca: raportul dintre tradiție și inovație, dintre limbă și poezie sau aceea a caracterului național al artei, subliniind rolul constantei tradiționale și naționale în creație. Alte op.: *Charles Dickens* (1906); *Literatura epocii victoriene* (1913). (V.E.M.)

cibernetică

știință care are ca obiect studiul matematic al funcționării sistemelor caracterizate prin existența comenzii și a reglării indiferent dacă sînt sisteme naturale, sociale sau tehnice. Ca teorie a receptării, prelucrării și transmiterii informației, c. aplicată la prelucrarea informației de către conștiința umană, poate investiga prin metode cantitative relația subiect-obiect, descrisă de științele sociale doar sub aspect calitativ. În domeniul cercetării artei, c. și-a găsit un larg câmp de acțiune prin disponibilitatea ei de a stabili o analogie de structură între procesele naturale și mecanismele artificiale. Un prim rezultat al contactului dintre artă și c. îl reprezintă apariția *esteticii informaționale*, caracterizată prin folosirea unor principii de bază ale teoriei matematice a informației și calculului probabilităților. Pe această cale metoda c. este utilizată mai ales în domeniul cercetării teoretice, aducînd esteticii un spor de rigoare și de obiectivitate științifică. Din punct de vedere practic, interferența artă-c. a dus la în-

cercări de *modelare a procesului de creație* și de producere artificială a operelor de artă, prin *programare**, cu ajutorul unor mașini electronice de calcul, în sensul *artei permutaționale**. Aplicarea de către A. Moles*, M. Bense*, H. Frank*, M. Kondratov, ș.a. a principiilor c. în cercetarea estetică a deschis acestei discipline perspective largi de înțelegere și aprofundare științifică a unor probleme neglijate sau nesatisfăcător tratate de estetica tradițională (complexitatea fenomenului de *receptare estetică*; măsurarea gustului, stabilirea criteriilor obiective ale aprecierii estetice etc.). Limitele aplicabilității c. rezidă aici nu atît în incompatibilitatea artei cu metoda cantitativă, cît în dificultatea determinării aceluși fapt de artă ce poate fi în totalitate cuantificat fără *reziduuri*. Oricît de eficiente parțial, procedeele c. care explorează numai stratul ontologic al artei, nu pot să înlocuiască analiza estetică propriu-zisă a operei de artă, a multilateralelor ei conexiuni și implicații estetice și extraestetice, axiologice, filozofice, ideologice, sociologice etc., ci trebuie să se împletească cu ea, fiind doar o metodă ajutătoare și nu o *metodologie*. (V.E.M.)

cineadevăr (ciné-vérité, cinéma-vérité)

gen de cinematografie bazat pe o concepție opusă celeia a filmului documentar. Autorul documentarului alege faptele călăuzit de un sens, de o părere; practicanții c. nu aleg, ci vor să *prindă* faptul brut. C. derivă mai mult din tehnicile televiziunii decît din *cineochiul* (kinoglaz) lui Dziga Vertov. Principali reprezentanți: Jean Rouch (*Le Maîtres fous*; *Moi, un noir*; *La Pyramide humaine* și împreună cu Morin, *Chronique d'un été*); Mario Ruspoli (*Les Inconnues de la verre*; *Regards sur la folie*). O estetică asemănătoare reclamă și școala New-Yorkeză

(N.A.C.), care cere să se filmeze timpii morți, scenarii *plotless*, adică fără subiect, și caută chiar să-i filmeze pe actori prin surprindere, când ei nu știu că sînt filmați. Șeful școlii : John Cassavetis ; revista școlii : *Film Culture*. (D.I.S.)

cinematograf

procedeu de fotografiere a obiectelor în mișcare, prin instantanee rapide, de obicei cu 24 de imagini pe secundă. Grație persistenței senzației vizuale pe retină, proiectarea pe un ecran a acestui lanț de imagini relativ fixe, dă iluzia mișcării. Ca și în fotografia obișnuită, banda de celuloid se numește film. Operația se numește *filmare*, *luare de vederi* pentru imagini, înregistrare foto-electrică pentru sunete. (D.I.S.)

cinematografie (*arta filmului sau a șaptea artă*)

artă a povestirii filmate. Ca și în celelalte specii ale artei bazate pe narațiune (roman, teatru etc.), elementele c. sînt : 1) o *temă*, adică o idee morală importantă și originală ; 2) un *subiect*, adică o articulație de fapte și vorbe desfășurate mai mult sau mai puțin în ordinea lor cronologică naturală ; acțiuni care, din cînd în cînd furnizează temei, ocazii de a se exprima *mereu altfel* ; 3) *scene-cheie*, scurte secvențe de cel mult un minut, dar capabile să evoce întreaga idee a povestirii, dezvăluind în mintea spectatorului un potop de gânduri și sentimente. Prin repetarea acestor momente de temă, a acestor variate unități de frumusețe, emoție și adevăr, *tema*, *grație subiectului*, devine *mesaj*. Iar mesagerul ultim, ca și la teatru, este un actor, de obicei profesionist. Spre deosebire de toate celelalte arte de povestire, nu sînt admise aici decît acțiuni (fapte și vorbe) ; analizele su-fletești sau comentariile autorului asupra

evenimentelor sau asupra psihologiei personajelor, admise în literatură, sînt interzise în film. Spectatorul trebuie să descopere, să ghicească singur ce se petrece în forul interior al personajelor. Rolul său de coautor este mult mai mare decît acela al cititorului de romane. Ba chiar buna calitate estetică a filmului cere ca acțiunile eroilor să fie enigmatice, să inducă, la început, în eroare, pentru ca mai tîrziu spectatorul să descopere adevărul. Grație acelor unități de frumusețe și de adevăr, marii regizori au știut ticlui un scenariu de temă care să-l facă pe spectator să uite inconsistența scenariului de subiect, impus de patronii finanțatori. (D.I.S.)

cinetic v. artă cinetică

cîmp ideologic

noțiune introdusă de Roland Barthes și Umberto Eco pentru a explica polivalența operei de artă în funcție de contextul socio-cultural al receptării ei. C.i. reprezintă o poziție culturală globală (care este fie o situație psihologică, fie un anumit tip de pregătire școlară, fie un ansamblu de activități practice), opusă codului artistic luat ca repertoriu și complex de reguli. Opera de artă poate căpăta semnificații variate, după cum diferă între ele c.i. în care se face decodarea mesajului ei estetic. Astfel, celebrul tablou al lui Tizian, *Ecce homo*, înfățișînd răstignirea lui Cristos, are desigur o anumită *semnificație* într-un mediu socio-cultural în al cărui c.i. religiozitatea are o mare greutate specifică și o altă, acolo unde c.i. este lipsit de valori religioase. (V.E.M.)

clasic

termen atribuit unor epoci, creatori sau opere de artă prin care, fie că li se recunoaște acestora o mare valoare, fiind propuse ca

model, fie că sint considerate ca aparținând clasicismului *. (R.S.)

clasicism

(Cu privire la două stadii distincte din istoria artelor și literaturii) : 1. Arta și literatura grecească din sec. V—IV î.e.n., cînd ele au atins apogeul, întemeiate fiind pe un ideal de frumusețe armonioasă, echilibrată și senină (Fidias, arhitectura Parthenonului) sau eroică (Eschil, Sofocle, Euripide). Estetica c. grec., reflex al tendințelor spre unitate și stabilitate ale polisului dezvoltat, considera că perfecțiunea artistică rezultă din alegerea, prelucrarea și unirea într-un sistem proporționat și trainic încheat a fragmentelor frumosului răspîndite în natură. Artiștii clasici au cultivat idealul formelor desăvîrșite, adecvate conținutului, au stăruit asupra finisajului, au dat primele indicații cu privire la veridicitatea creațiilor artistice potrivit teoriei aristoteliene a imitației (mimesis *) și la funcția socială și kathartică (katharsis *) a artei. Preocupați de frumusețea ideală, de ideea perfecțiunii, ei au minimalizat aspectele particulare ale realității, detaliile ei semnificative, elementele psihologiei individuale, a modelelor portretizate și au supraapreciat canonul *. Operele c. grec au fost considerate ca modele în perioada Renașterii sau în perioadele deschise la idealurile umanismului antic ; 2. Curent în arta și literatura europeană din sec. al XVII-lea și pînă la începutul sec. al XIX-lea. Promotorii acestui c. aspirau la făurirea unor opere de artă de o frumusețe ideală, desăvîrșite din punct de vedere rațional și plastic, după modelele c. antic. Împărtășind ideile etico-sociale ale antichității, corespunzătoare în epocă spiritului patriotic în ascensiune, aspirațiilor eroic exaltate ale luptei antif feudale, pentru unitatea națională, clasicii francezi (scriitorii Corneille, Racine, Mo-

lière, La Fontaine, Boileau, arhitectul F. Mansart, pictorii Poussin și Claude Lorrain, sculptorul Coysevox ș.a.) au statuat o artă poetică întemeiată pe raționalism, cultivînd afirmarea supremației absolute a principiilor morale și a rațiunii asupra fanteziei și pasiunilor, a intereselor generale asupra celor individuale, a datoriei cetățenești asupra sentimentelor personale. Idealizarea metafizică a rațiunii a împins creația clasică spre tipul eroului abstract și spre postularea unor norme dogmatic canonizate (ex. regula celor trei unități în dramă), o severă ierarhizare a genurilor, care reflectă în mod indirect ierarhizarea stărilor sociale din epocă. Genurile superioare (tragedia, oda, poemul epic, tabloul istoric) erau reprezentative pentru atitudinea monarhilor și a aristocrației, întru chipare a virtuților cetățenești și a năzuințelor eroice de care depindea soarta statului, iar genurile inferioare (comedia, satira, fabula, tabloul de gen) erau rezervate pentru reprezentarea burgheziei și a oamenilor de rînd (comediile lui Molière marchează însă anacronismul acestei ierarhizări rigide). Preluarea convențională a tendințelor raționalizatoare ale c. francez a dus ulterior la academism *. În epoca iluminismului (sec. al XVIII-lea) în Franța, Italia, Germania, Anglia, c. cunoaște o nouă ipostază denumită neoclasicism *. Într-o accepție mai largă, generală, conceptele de c. și de clasic * desemnează tipul de creație care, indiferent de epoca producerii ei, se caracterizează prin afirmarea raționalității actului artistic și încrederea în universalitatea naturii raționale a omului în opoziție cu tipul de creație romantic *, baroc *, expresionist *, decadent * etc., opoziție semnalată de marii istorici teoreticieni și critici de artă, începînd cu W. Schlegel în Prelegerile de la Berlin (1800—1801). Perechea clasic-romantic reapare și în ipostaza categoriilor

nietzscheene corelative : *apolinic și dionisiac* *. Se înțelege, practic, cele două tipuri nu pot fi separate rigid, în această accepție ideală, ele prezentându-se amestecate în proporții diferite în orice operă de artă autentică. G. Călinescu a apreciat că romantismul românesc, de pildă, a fost în bună măsură un romantism clasic iar marea literatură este dintotdeauna de stil clasic. Tudor Vianu considera însă, susținând ideea perenității idealului clasic al omului și artei, că în special epocile *organice*, de reconstituire a armoniei lumii spirituale sfîșiate, tulburate și dezarticulate de căutările contradictorii, specifice epocilor dinamice, *neorganice* premergătoare, sînt favorabile înfloririi stilului predominant clasic. O intuiție istorică similară a exprimat-o Paul Klee, care, referindu-se la experimentele unilaterale ale artei moderne, afirmă că „pînă acum noi nu am realizat decît fragmente. În continuare, urmează ca ele să fie unite într-un tot reîntregit”. (R.S.)

clasificare a artelor

operație de ordonare și grupare a artelor după anumite criterii în cadrul unui sistem general. C. a. a. constituie o problemă în rezolvarea căreia s-au propus soluții multiple, implicite sau explicite, de-a lungul istoriei esteticii. Încă Aristotel schițează în *Poetica* sa o clasificare, deosebind artele „în trei privințe : fie că imită cu *mijloace* felurite, fie că imită *lucruri* felurite, fie că imită *felurit*, de fiecare dată altfel”. Cel care și-a propus primul o analiză sistematică pentru o c.a.a. a fost Lessing, care în *Laocoon* (1766), dinstinge artele după cum *acțiunea* înfățișată este „vizibilă, progresivă, părțile ei se întîmplă una după alta, *în timp*” sau este „staționară, părțile ei se desfășoară concomitent, una lîngă alta, *în spațiu*”. Arte temporale ar fi poezia și muzica, iar arte

spațiale, pictura și sculptura. Kant elaborează un sistem complex de c. a. a. în care esențială este diviziunea lor în „arte frumoase” și „arte agreabile”, iar a „artelor frumoase” în arte ale *cuvîntului* (retorica, poezia), arte ale *forme*i (sculptura, arhitectura, pictura) și arte ale *jocului senzațiilor* (muzica, arta culorilor). Hegel propune o c. a. a. menită să țină seama totodată de dezvoltarea lor istorică ca și de modul în care se apropie mai mult de reprezentarea Ideii. El distinge : arta *simbolică* (avînd ca tip arhitectura), arta *clasică* (avînd ca tip sculptura) și arta *romantică* (avînd ca tip pictura, muzica și poezia). Dintre numeroasele clasificări propuse, merită amintite clasificarea lui Ed. von Hartman în „arte ale percepției” (artele plastice, muzica, mimica) și „arte ale imaginației” (poezia epică, lirică sau dramatică) și clasificarea lui Et. Souriau, care încearcă să țină seama de calitățile (*qualia*) lor sensibile. El distinge șapte *qualia* : linii, volume, culori, luminozitate, mișcări, sunete articulate și sunete muzicale, corespunzînd, respectiv, arabescului, arhitecturii, picturii pure, proiecțiilor luminoase, dansului, prozodiei și muzicii, iar în fiecare din aceste *qualia*, două *grade* ale artei, după cum operele respective sînt figurative sau nu. Problema clasificării artelor este corelată, în zilele noastre, cu problema specificității limbajelor artistice, dar absolutizarea clasificării duce la un schematism care nu ține seama, în multe cazuri, nici de complexitatea realizărilor artistice, nici de posibilitatea apariției unor arte noi. (M. Br.)

clișeu

temă, motiv, viziune estetică și, mai ales, formulă stilistică literară, care, datorită unei foarte frecvente folosiri, și-au istovit capacitatea expresiv estetică, iar uneori și-au pierdut sau alterat semnificația directă. Uli-

lizat în aprecierea unei opere de artă, termenul se referă la lipsa ei de originalitate, o definește ca fiind tributară unor viziuni sau procedee artistice banalizate. C. este însă folosit adesea intenționat (în literatura română de către Caragiale, Urmuz, Topirceanu ș.a.), punându-se în evidență tocmai însușirea sa de formulă stereotipă, în scopul obținerii unor efecte comice; formulele-cliseu sint des întâlnite în descâlceci sau în stilul biblic, unde au însă o funcție magic-incantatorie. Pentru istoria artei (și în special a literaturii) studiul *cliseelor* unui curent sau unei epoci este de primă însemnătate datorită semnificației lor indirecte, ca indici ai contextului social, climatului spiritual, ai anumitor opțiuni ideologico-estetice etc. V. *șablon*. (C. R.)

Coculescu, S. P. v. Servien, Pius

colaj

procedeu pictural, folosit în special în arta modernă, constind în lipirea pe pânze sau anexarea unor corpuri străine: litere tipografice, bucăți de stofă, lemn, smoolă, ten-cuală, fragmente de hîrtie de ziar sau de împachetat, de hîrtie colorată (pe care se aplică trăsături de cerneală, de creion sau de culoare), pînză cerată, sticlă, deșeuri de metal, de piele, reziduuri vegetale, oase, nisip sau chiar obiecte întregi (cutii de chibrituri, pungi, cărți de joc, gravuri vechi etc.). În trecut, în forme moderate, c. era folosit pentru sporirea valorii decorative a sculpturilor sau picturilor (ex. icoanele de tradiție bizantină). Folosirea lui cu mai multă autonomie și îndrăzneală a fost impusă de cubiști (Braque, Picasso) în dorința lor de a regăsi contactul cu lumea sensibilă în perioada exceselor sintetice. Au mai practicat c. Juan Gris, Jean Arp, futuriștii italieni, Max Ernst, Schwitters, Miro, Magritte,

urmărind efecte fie de poezie, fie de surpriză sau scandal. Ultima formă de manifestare a. c. este *nord-americanul pop-art*. (R.S.)

Coleridge, Samuel Taylor (1772—1834)

poet, filozof și estetician englez. Este unul dintre principalii poeți din așa-numita *școală a lacurilor*, primul val al romantismului englez. În filozofie și estetică a fost inspirat de Kant și mai ales de Schelling. *Biografia literară și Ajuțoare pentru reflecție* sint scrierile care atestă, prima ca autobiografie spirituală (1817), a doua, aforistic, aceste influențe. Fragmentară, opera estetică a lui C. cuprinde pasaje remarcabile (astfel distincția dintre tantezia artistică și imaginație, pe linia sugerată de Schelling) și a exercitat în epocă și ulterior, de la transcendentalismul american pînă în zilele noastre, o acțiune considerabilă în direcția cultivării valorilor unei literaturi metafizice, spirituale. (I. A. Richards, Herbert Read). (S. I.)

comic

categorie estetică ce desemnează, în genere, un fenomen care provoacă risul. C. nu există în afara umanului. „Un peisaj ar putea fi frumos, grațios, sublim, insignifiant sau urît: dar el nu va fi niciodată rizibil” (H. Bergson). C. se manifestă într-un timp și spațiu determinate: *hic et nunc*. C. rezultă din neconcordanța dintre aparență și esență, conținut și formă, parte și întreg, valoare și non valoare, scop și mijloace etc. Disimularea este trăsătura principală a c. Numai omul își poate ascunde esența, conținutul, structura intelectuală, psihică și temperamentală adevărate. C. este unic prin geneză și conținut. „Redus la tipul său cel mai general, c. este totdeauna o impostură demascată” (Tudor Vianu). În viață și în artă c. apare într-o multitudine de forme, nuanțe, aspecte. Existența acestor modalități variate

ale c. sînt determinate de natura estetică a contradicțiilor obiectului c., de intensitatea lor conflictuală precum și de disponibilitățile spirituale și temperamentale ale subiectului contemplator. Formele principale ale c. sînt umorul și satira. Semnalăm de asemenea, ca modalități ale c., ironia, sarcasmul, zeflemeaua, gluma etc. C. este o calitate estetică obiectivă, proprie omului social. C. este un raport estetic în care obiectul, voluntar sau involuntar, apare disimulat, iar subiectul sesizînd neconcordanța obiectului cu sine însuși, îi neagă aparența străină prin atitudinea sa critică, de cele mai multe ori materializată prin rîs. Forma specializată a c. este comedia. C. din viață trece ca fenomen artistic nu numai în comedie. C. încalcă și domeniul grav al tragediei, pe cel al dramei solemne. „În viață, afirmă G. Călinescu, gravitatea hilară și gravitatea sumbră stau laolaltă”. (A. Str.)

compoziție

modalitate de realizare a unui tot organic din mai multe elemente, după principiile simetriei, ritmului, armoniei măsurii, proporției. Este o condiție *sine qua non* a operei de artă, înțeleasă ca ansamblu de elemente stilistice : planuri, volume, suprafețe — pentru artele plastice ; scene, tablouri, acte — pentru teatru ; episoade, secvențe — pentru film ; capitole, strofe — pentru literatură etc., posedînd întotdeauna o anumită semnificație umană. În accepțiunea sa generală, termenul definește structura complexă a operei de artă, arhitectonica și construcția sa intimă. Alte înțelesuri estetice ale cuvîntului c. : 1) operă muzicală ; arta și modul de a compune muzică ; 2) operă plastică cu una sau mai multe figuri, prezentate într-o acțiune (c. istorică, c. de gen) ; aranjarea, dispunerea elementelor unei picturi, a unui tablou ; 3) disciplină de studiu în învățămîn-

ul artistic, avînd ca scop însușirea regulilor de compunere a unei lucrări de artă muzicală, plastică, literară etc. ; 4) joc al actorului sau interpretare a unui rol, care prezintă trăsăturile distinctive, în special fizice (de vîrstă), sociale ale unui personaj, deosebite de cele ale actorului. (Gh. Str.)

Comte, Auguste (1798—1857)

filozof francez, întemeietorul filozofiei pozitive și al sociologiei. A preconizat metoda experimentală și a inducției în cunoaștere, extinzîndu-le la studiul fenomenelor sociale. În estetică, pozitivismul lui C. a inspirat ideea plasării artei în ordinea „faptelor pozitive” și a „produselor sociale”. Această idee a devenit baza esteticii lui H. Taine și, prin intermediul acesteia, a exercitat o influență asupra creației lui E. Zola, fraților Goncourt etc. Op. : *Cursul de filozofie pozitivă* (1839-1842) ; *Discurs asupra spiritului pozitiv* (1844) ; *Sinteze subiective* (1856). (N.N.)

comunicare artistică

transmitere a mesajului artistic de la creator la receptor prin intermediul operei de artă. Pentru estetica marxistă orice operă de artă este *comunicare*, cuprinzînd un semnificat* specific, transmis într-un limbaj specific determinat. C.a. desemnează, în estetica informațională, o etapă în cadrul schemei operaționale a procesului artistic integral (creație-comunicare-receptare-reacția publicului). Modalitatea c.a. constă în emiterea și receptarea unei anumite structuri* artistice, care îndeplinește atît pentru emițător cît și pentru receptor rolul de semn* cu o anumită semnificație*, avînd deci valoare de simbol*. Pentru ca semnificatul să fie comunicabil trebuie să-i corespundă un semnificant* (simbol) mai mult sau mai puțin adecvat. Valoarea și efectul ex-

presiei artistice depind de o anumită distanțare a semnificantului de semnificat, prea marea lor apropiere echivalând cu platitudinea sau expresia non-artistică. De asemenea, distanțarea exagerată a semnificantului de semnificat, provoacă o criză de comunicabilitate. În termeni cibernetici, mesajul transmis prin c.a. trebuie să fie elaborat și receptat pe baza aceluiași cod, cunoscut de ambii factori ai comunicării. C.a. este posibilă, deci, numai dacă opera de artă poate fi decodată de receptor, dacă nu este produsul întâmplării ci are o formă, o structură creată pe baza ansamblului experienței artistice și sociale milenare, comune atât creatorului cit și receptorului. (V.E.M.)

concertant (gen~)

gen muzical apărut în sec. XVII-XVIII ca urmare a perfecționării instrumentelor și a apariției unor forme componistice adaptate virtuților expresive ale acestora, cum este concertul. Având semnificația inițială de *muzică* pentru un ansamblu de instrumente (concerto grosso) din care se desprinde periodic un grup solistic (concertino), această formă devine curînd domeniul de manifestare al virtuozității instrumentale întruchipate de un singur protagonist acompaniat de restul ansamblului. În forma concertului au fost scrise, de la Bach încôace, lucrări renumite, aparținînd celor mai mari compozitori. Foarte îndrăgit de public, genul c. a atras în sfera lui (începînd cu romantismul*) și forme muzicale ce nu implică în mod necesar o partită solistică, cum este simfonia, poemul simfonic ș.a. (L.)

concretă (muzică~)

ramură a muzicii *experimentale* creată de inginerul francez Pierre Schaefer, care caută efecte sonore inedite prin sunetele produse de frecvențele electrice ale modulatorilor

electronice sau prin acelea captate din natură și transformate, recompuse, mixate, purificate, cu ajutorul magnetofonului. Muzica c., ținînd mai mult de domeniul para-muzicii, își găsește o aplicare utilă, ca recuzită auxiliară, în radioteleviziune, cinematografie și teatru. (R.S.)

conflict

ciocnire afectivă și spirituală dintre două personaje sau dintre două grupuri de personaje, aproximativ egale ca forță, reprezentînd interese, sentimente, pasiuni, mentalități și idei opuse. C. sugerează acțiune și reacțiune și poate fi psihologic, ideatic, etic, simbolic, metaforic etc. El se află într-o strînsă legătură cu intriga și acțiunea operei dramatice. C. manifestă o predilecție deosebită pentru genul dramatic, fiind caracteristic artei spectacolului. Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sînt c. ivite între oameni din cauza caracterelor și pațiilor lor. Elementele cu care el lucrează, afirma I. L. Caragiale, sînt chiar arătările vii și imediate ale acestor c. (A. Str.)

conotativ-denotativ

pereche de noțiuni care marchează distincția făcută în structuralism, mai întîi pe plan lingvistic, între limbajul literar și cel științific, aplicabilă însă, în mod diferențiat și într-un sens mai larg, artei și științei în genere. Spre deosebire de știință, unde limbajul este denotativ, adică direct, tranzitiv, precis, univoc, transparent, descifrat, banal, în artă avem de-a face cu un limbaj conotativ, adică indirect, intransitiv, imprecis, plurivoc, deci ambiguu, relativ opac, cifrat, original, transmitînd ceva dincolo de sine. C. presupune o lume translingvistică, referențială, polisemică, secundă, o complicare a comunicării, creînd premisa ca el să fie receptat nu numai pentru ceea ce simbolizează dar

și pentru sine însuși, provocând deci o atitudine de reflexivitate, de contemplare, stimulând capacitatea de asociere și fantezia. Dacă în știință avem de-a face cu un sistem logic, riguros de semne iar în tehnică, cu operațiuni minuțioase adecvate exigențelor obiective, în limbajul literar intervine un *surplus* în raport cu semnificațiile comune ale limbii, făcându-l ireductibil și în acest sens *inefabil*. (I. P.)

conservatorism

atitudine caracteristică tuturor sistemelor în care se caută asigurarea continuității stărilor de lucruri existente și care evită tot ceea ce este sau poate deveni susceptibil de a le modifica sau revoluționa. C. este și o ideologie care tinde să mențină intactă ordinea socială, politică, religioasă și, de asemenea, principiile sociale, politice, etice, estetice și filozofice care o justifică. C., ca doctrină, apără legalitatea proprie unui fenomen depășit. (D. M.)

constructivism

direcție principală în arta sec. al XX-lea, ivită în Rusia prerevoluționară, dezvoltată în mai multe etape în Uniunea Sovietică și în alte țări din Europa și America. Experiența constructivistă este anunțată încă din 1913 de așa-numitele *contra-reliefuri* ale lui Vladimir Tatlin, structuri spațiale suspendate, asamblate din fire metalice dispuse pluridirecțional, asemănate la început cu niște *mechanisme*. După 1917, Naum Gabo și Antoine Pevsner au construit volume spațiale corespunzătoare proprietăților și dinamicii corpurilor conform legilor fizicii. Ei formulează în anul 1920 *Manifestul realist* (mai târziu denumit *Manifestul constructivist*). Respectând legile fizicii, ei refuză redarea spațiului și perceperea dimensiunilor lui prin volum-masă, proclamând totodată profunzimea ca di-

menșiune specifică plasticității spațiale. Ei părăsesc forma închisă sculpturală și creează construcții spațio-dinamice din profiluri discontinue care subliniază direcțiile spațiului față de un punct ales, sub diferite unghiuri. Reintegrarea spațială se face fie prin mișcarea în jurul structurilor deschise, fie prin mișcarea structurilor, în ambele cazuri perceperea spațiului fiind subliniată de a *patra dimensiune* a lui. Constructiviștii au trecut mai apoi de la construcții stabile la construcții cinetice (*Vergeaua metalică vibrată cu ajutorul unui motor*) și au compus volumetrii prin undulațiile și deplasările unui profil sau ale unor ansambluri. Repertoriul formelor constructiviste care a îmbogățit sculptura secolului al XX-lea și-a găsit aplicații variate. În scenografie, decorul constructivist cinetic a dus la ideea spectacolului permanent, capabil să metamorfozeze spațiul static închis al scenei (de ex. decorurile pentru *Pisica*, de Sauguet, la Opera din Monte Carlo (1927). C. a influențat substanțial concepția artiștilor de a acorda spațial volumul sculptural cu volumele arhitecturale, subliniind reciprocitatea influenței lor spațiale și sinteza necesară a profilurilor fiecăruia. Abordată intuitiv, sau sistematic, concepția constructivistă s-a afirmat în creația unor mari arhitecți ca Frank Lloyd Wright sau Le Corbusier, care au introdus în compoziția arhitectonică timpul sincopat, din decupaje și raporturi ale profilurilor capabile să integreze construcția spațiului și să confere dimensiuni monumentale ansamblurilor. (L. D.)

conștient-spontan

noțiune corelativă care desemnează, în estetică, o alternativă esențială în adoptarea unei atitudini determinate față de frumosul artistic, față de cel tehnic-cotidian, precum și față de frumosul natural. Atitudinea *conștientă* implică, prin programul ei intim, com-

portarea lucidă în fața obiectului estetic, în așa fel încît datele furnizate de sensibilitate în cîmpul percepției estetice sînt supuse analizei pe temeiul convingerii că ele trebuie să devină fapte de conștiință. În această alternativă, deși rolul emoției, ca o componentă psihologică a sensibilității estetice, nu este în nici un fel suspendat, coeficientul momentului rațional crește în cîmpul sensibilității și el orientează percepția în direcția transformării informațiilor în acte de conștiință întemeiate pe judecăți limpezi de valoare. Datorită acestui mecanism, opțiunea subiectivă și, în general, participarea sînt fondate, în acest sens, pe terenul înțelegerii și al reflexiei. Dimpotrivă, atitudinea spontană presupune un înalt grad de suspendare a momentului rațional în cîmpul sensibilității estetice și, din această cauză, reacția sensibilității devine nereflectată, iar starea afectivă corespunzătoare nu este întovărășită și de o stare deliberată de conștiință, ci, în cel mai bun caz, de una implicată sau ascunsă. Este clar faptul că, în mod curent, atitudinea conștientă poate fi precedată dinamic de o atitudine provizoriu spontană și, invers, o atitudine conștientă poate genera o serie de stări spontane, care să nu mai fie ridicate deci în planul reflexiei. (T. M.)

conștiință estetică v. subiect-obiect

contemplație artistică

proces de desfășurare a sensibilității estetice în condițiile confruntării sau a întîlnirii acesteia cu opera de artă. În cadrul acestei mișcări, vizînd un anumit scop, sensibilitatea estetică a contemplatorului primește selectiv informații din partea operei date ca și din partea altor parteneri la actul contemplației, aceste informații sînt transferate în sistemul propriilor ei structuri (intuiție, fante-

zie, expresivitate), structuri care, la rîndul lor, sînt alcătuite pe temeiul elementelor componente ale percepției. În funcție de intensitatea acestei întîlniri meditative, într-o regiune de incrușări a semnificațiilor și a semnelor, spectatorul sau contemplatorul operei de artă schițează și un gest de opțiune și deci de participare la obiectul estetic respectiv. Noțiunea de contemplație estetică sau artistică este totuși vagă, ea definindu-se, pînă la urmă, mai clar prin ideea de sensibilitate estetică. (T. M.)

conținut și formă

noțiuni corelative care constituie cele două componente indisolubil unitare și convențional detașabile ale unei opere de artă. Conținutul cuprinde lumea reprezentată, metamorfozată prin prisma eului poetic, semnificațiile ideale, mesajul, implicațiile psihologice, finalitatea estetică și coloratura lirică a întregului. Fiecare dintre acestea presupune, de fapt, o anumită organizare, structurare, figurație și transparență pe care o realizează forma. Forma artistică constituie, exteriorizează și revelează conținutul dat, printr-un ansamblu de procedee și mijloace artistice, care, deși într-o oarecare măsură consacrate, trebuie de fiecare dată inventate, probate, adaptate la nivelul unicității deschise a noii opere. Specificarea fiecărui component se impune în funcție de gen, specie și curent artistic. Cele două planuri, real și ideal, ale universului uman surprins în ipostazele lui concret istorice își găsesc expresia lor estetică diferită, accente și modalități specifice, după cum este vorba de proză sau poezie, muzică sau arte plastice etc. În cadrul conținutului se poate constata o subordonare a ceea ce se întărește, a materialului artistic vizat, față de intenția ideatică a artistului. Realizarea acestuia constituie totodată un proces complex, ea însăși

devenind susceptibilă de a fi modificată sub influența diverșilor factori obiectivi și subiectivi care concură la nașterea operei. Specificul conținutului artistic rezidă în fuziunea intimă a ideii în sensibil, a semnificației în semnificat, de unde impresia unui organism natural cu propriile sale funcțiuni. Această particularitate determină polivalența ideilor artistice și natura emoțională a operei. Un ansamblu de procedee și mijloace artistice conlucrează la realizarea aparenței sensibile a conținutului, asigură organizarea lui lăuntrică, stabilind relațiile funcționale între diversele lui componente. Aceste mijloace și procedee converg către realizarea formei ca unificare a tuturor elementelor limbajului artistic într-un întreg, *unitas multiplex*. Sinteza respectivă este unică, *potrivindu-se* doar unui conținut dat. Opera realizată se caracterizează prin unitatea indisolubilă a c. și f. Obținerea ei este rezultatul unui travaliu artistic ce comportă căutări, momente de dezacord, nepotrivire până la conflict între componentele operei. Aceasta se poate detecta atât în mic, în cazul unei creații individuale, cât și pe marile întinderi ale istoriei artei. Faptul că în anumite perioade există o preocupare predilectă pentru reînnoirea limbajului artistic (de ex. în artele plastice și lirica modernă) nu anulează subordonarea finală a formei față de conținutul ei. Căutarea unor expresii și modalități noi de transfigurare este dictată tocmai de modificările ce s-au produs în interiorul gândirii și atitudinii estetice a artistului. Elementele expresive ale limbajului artistic se află într-o dublă relație funcțională față de conținut. Valoarea lor estetică se relevă, odată structurate, într-o formă, iar în construcția formei, ele capătă efectiv calitatea de a fi expresie a ceva. Premisele teoretice ale esteticii marxiste, implicate în considerarea mai îndeaproape a

c. și f. presupun incompatibilitatea atât cu excesele formaliste ale unor concepții estetice, cât și cu vederile simpliste, didacticiste-moralizatoare sau vulgar sociologizante asupra artei. (N. N.)

convenție

atribut al artei care indică faptul că orice operă presupune un anumit cod pe baza căruia autorul a tradus în cuvinte, sunete, culori, suprafețe etc. ideile și sentimentele sale, iar publicul receptor poate descifra acest mesaj. Concretizată în scheme și procedee formale cunoscute și acceptate ca atare, c. artistică se înscrie funcțional pe două coordonate principale : a) derogare de la principiul mimetic, derogare acceptată și care deci nu mai șochează (de pildă : spectatorul de teatru nu observă absența celui de al patrulea perete al camerei înfățișate pe scenă ; contemplatorul unui tablou face abstracție de faptul că obiectele sînt reprezentate numai în plan ; cititorul romanului clasic nu ia în seamă omniprezența autorului etc.) ; b) fragmentul de limbaj cu funcție specializată, recunoscut ca atare ; de pildă simbolurile larg răspindite (privighetoarea = iubită ; bufniță = înțelepciunea ; steaua polară = orientarea, siguranța), invocațiile magico-artistice, formulele recurente des întâlnite în creația folclorică („Lerui-ler”, „Frunză verde” etc.). (C. R.)

convenționalism

practică a folosirii în procesul de creație a unor subiecte, motive sau modalități de transfigurare artistică ale căror valențe estetice s-au istovit datorită îndelungatei lor folosiri ; prezență masivă în opera de artă a unor elemente de conținut sau de expresie devenite clișee ; lipsa unei viziuni estetico-ideologice proprii ; înlocuirea inspirației din

realitatea autentică cu împrumutul din opera altor creatori, cu imitarea acestora. Favorizat de predominanța unei poetici accentuat normative (cum a fost, de pildă, aceea a clasicismului), c. își găsește principala explicație în talentul deficitar al respectivului autor, precum și în carența de inspirație și, prin aceasta, în lipsa efectivă de originalitate. Prin conținutul său, c. se înrudește cu academismul și manierismul. (C. R.)

corealitate

concept care în estetică, ca și în filozofie, implică, în general, ideea existenței împreună a două moduri de a fi, în așa fel, încât, în cuprinsul descrierii unei lumi imediate sau a unei opere de artă, de pildă, sint coprezente două serii de factori. Un sens cu totul predilect și fundamental îl ia termenul în estetica lui Max Bense*. În doctrina acestuia, c. reprezintă „modul existențial al operei de artă”, în sensul că așa după cum „realitatea este modul existențial al naturii, tot așa frumusețea este modul existențial al operei de artă. C., descrisă prin conceptul de frumos, devine astfel o stare ontologică (nu numai estetică), care stă așadar alături de realitatea fizică și face parte, împreună cu aceasta din urmă, din sfera mai largă a realității generale, cosmologice. În cuprinsul acestei c. (estetice) intră două tipuri de elemente reale: o categorie de elemente reale (sau purtători materiali ai semnelor), care se află la nivelul sistemului propriu-zis de comunicare și de informare, și o categorie de elemente reale, denumite prin conceptul generic de tematică a realității, care se află la nivelul conținutului obiectului estetic, fără a-i conferi însă acestuia din urmă și o obligatorie valoare estetică. (T. M.)

Coșbuc, George (1866—1918)

poet clasic român. În manualul incomplet de *Poetică*, în diversele articole teoretice, C. își expune concepția despre artă, conform căreia adevărul în artă se identifică cu frumosul. Corelind gândirea estetică și viziunea poetică, C. abordează problema raportului dintre frumosul natural și cel artistic, dintre frumos și urit, și își exprimă convingerea că talentul trebuie pus în slujba unei cauze nobile. C. dezbate și problemele semnificației în artă, ale gustului estetic, ambele fiind subordonate idealului estetic, fără de care n-ar putea exista nici literatura. C. militează pentru contopirea poetului cu aspirațiile poporului, al cărui suflet va fi poezia. Pentru valoarea operei de artă și plăcerea estetică pe care o declanșează ea, stabilește drept condiție esențială unitatea dintre forma artistică și conținutul poetic. (I. II.)

Craig, Edward Gordon (1872—1966)

actor, regizor și scenograf englez, teoretician al teatrului modern, cunoscut ca promotor al ideii de spectacol total. După o scurtă carieră pe scenele britanice, se face cunoscut peste hotare prin câteva montări de ecou, în 1906, printre care *Rosmersholm* de Ibsen, la Florența, unde conduce și o școală, *Hamlet* de Shakespeare, în colaborare cu Stanislavski, în 1911, la Moscova, ca și prin lucrările sale teoretice. Adept al primordialității regiei în sinteza actului teatral, militează pentru emanciparea scenografiei prin depășirea naturalismului, pentru o scenografie *stilizată*, care să interpreteze poetic, prin linie și culoare, realitățile evocate și pentru un nou actor, caracterizat prin asimilarea sa integrală în spectacol. Estetica teatrală propusă de C. este semnificativă prin tendința de potențare a expresiei vizuale, ridicată pînă la forța de sugestie și

valoare a cuvîntului rostit. Op. pr.: *Die Kunst des Theaters* (1905). (M. Na.)

creație artistică

proces specific în cadrul căruia iau naștere operele de artă; este o latură a practicii social-istorice în decursul căreia arta s-a diferențiat pe ramuri, genuri, specii, pierzîndu-și caracterul colectiv și anonim din epoca sincretismului primitiv, dobîndind un caracter accentuat individual și profesionalizat, pe baza diviziunii sociale a muncii. C. a. a fost interpretată ca un act fie demențial, delirant, fie mistic, impuls al divinității (Platon), ca expresie sensibilă a ideii absolute (Hegel), ca activitate spirituală prelogică și amorală (Croce), ca pură revelație (Brémond), compensație, manifestare sublimată a refuzurilor instinctuale (S. Freud), produs patologic (Lombroso), al dicteului automat al inconștientului (A. Bréton), ca act aleatoriu sau ca simplu joc (Karl Gross), ca expresie a sintezei armonioase și superioare a disponibilităților vitale (Guyau), ca proces creativ natural continuat în plan spiritual (G. Séailles) ș.a.m.d. C. a. are o determinare socială și psihologică generală ca și una artistică specială, dar simpla integrare a acestui act individual în context ca și găsirea totalității factorilor care-l influențează nu explică încă fenomenul producerii de unitate. S-a atribuit c. a. folosirea laborioasă a unor metode (Poë, Valéry), dar reducerea exclusivă a c. a. la aceasta ar transforma-o într-o producție de serie, în artizanat, iar răpi originalitatea, ar presupune, ca punct de pornire, o schemă ideală comună. C. a. pornește în mod conștient sau spontan de la un ideal artistic pentru a ajunge la valoarea materializată în operă, dar procesul, de un caracter axiologic marcat, este de la început complex și suferă numeroase modificări cu totul imprevizibile pe parcurs, astfel încît

finalitatea proprie oricărei creații umane are aici un caracter specific, mai mult implicit decît explicit. Se interferează, în acest caz, în diferite proporții, de la caz la caz, raționalul, afectivul și concret-senzorialul; intențiile creatorului sînt implicite, limbajul folosit, conotativ, izvorul și adresa sa principală fiind sensibilitatea. Presupunînd o latură materială, de realizare a suportului operei, se obligă la însușirea unor tehnici, procedee, deci a unui meșteșug, dar pentru a se ajunge la artă acestea nu sînt suficiente, în lipsa vocației, talentului, a geniului creator. Se vorbește și de c. a. atunci cînd se iese din sfera artisticului în vastul domeniu al esteticului cotidian. (I. P.)

critică de artă

1. Ansamblu de judecăți de valoare, formulate în legătură cu aspectele artei și cu evoluția fiecărei ramuri a artei și aflate în anumite raporturi, care le conferă tendința de a se constitui în teorii autonome acționînd în unitatea aceleiași discipline (prin concepția afirmată, prin structurarea unor principii ale examenului critic, prin gradul de generalizare a judecăților emise). 2. Tip de literatură specializată în analiza și interpretarea valorilor operei de artă, a manifestărilor concrete ca și a rolului artelor în societate. 3. Ansamblu de teorii formulate de artiști cu privire la experiența lor creatoare, afirmînd valoarea activității lor artistice sau alcătuiind un corp de învățături semnificînd valorile particulare sau generale ale unei întregi producții de literatură și artă (*arte poetice* *). 4. Judecată de valoare a artistului însuși, suscitată de actul elaborării operei și formulată de acesta în legătură cu un moment anumit al desfășurării lucrului sau cu privire la ansamblul operațional, prin care el își dovedește capacitatea de auto-control sau efortul de conștientizare a pro-

ceselor executării, mergînd de la stabilirea unui plan inițial și de la corectura detaliilor, pînă la sesizarea globală a operei din punct de vedere al valorii afirmate de ea, apărută încă în antichitate sub forma unor judecăți comunicînd sau generalizînd experiența artiștilor și, în primul rînd, pe cea a scriitorilor, concomitent cu primele forme ale unei specializări critice către care tindeau anumite reflecții ale filozofilor. C. de a. s-a dezvoltat după perioada Renașterii și mai ales din secolul al XVIII-lea și pînă în zilele noastre. Această dezvoltare a avut loc în interdependență cu stabilirea unor principii din ce în ce mai unitare, ale căror reguli de acțiune s-au verificat prin integrarea diversității judecăților formulate, constituindu-și temeiurile din necesitatea examinării interne (din punctul de vedere al obiectului și conținutului) și externe (din punctul de vedere al originii și al relațiilor cu alte domenii etc.) a artei. C. de a. a evoluat de la judecarea izolată a aspectului (aspectelor) operei, de la judecata care detașa sau identifica o aparență a operei sau a artei, de la expresia unui contact imediat cu opera, la o atitudine complexă, instrumentată de o vastă metodologie, de diferite sisteme criteriologice și determinată de dorința manifestată de a îndeplini un program hermeneutic capabil să lărgască concepția despre operă și despre artă. Astfel, judecata critică a devenit treptat, depășind virtualitatea unei expresii adecvate experienței de contact cu opera, realizarea unei lecturi specializate și a unei trăiri esențializate, comunicate sub forma unei (unor) generalizări doveditoare a inteligibilității operei și a capacității de comprehensiune a criticii, ridicîndu-se pînă la dobîndirea calității de conștiință teoretică a artei. Prin misiunea asumată și dezvoltată de la epocă la epocă, în sensul constituirii unui domeniu teoretic capabil să ofere o

imagine din ce în ce mai veridică asupra artei, c. de a. a aspirat către dobîndirea statutului de știință privitoare la artă. Validitatea operei de artă ca și norma ideală exprimată de manifestările mai largi ale artei au înîrurit totodată descoperirea de către c. de a. a terenului propriu de investigație și au influențat cucerirea unei idealități pentru sine, cu o expresie proprie, apropiînd originalitatea discursului critic de posibilitatea constituirii lui într-o artă autonomă. Programele teoretice în permanentă prefacere ca și ideapiile criticilor înșiși asupra rolului c. de a. atestă eforturile ei necentenite de specializare și autodeterminare, încadrarea ei mereu actualizată alături de alte discipline teoretice (estetică, teoriile artelor, istoriografia de artă etc.) ca formă constituită de cunoaștere a artei, cucerirea neobosită a unei vocații și a semnificației de teorie umanistă, recunoscută, datorită caracterului ei activ și aportului original, drept unul din factorii esențiali ai *epistemeului* fiecărei epoci. Formele mereu înnoite pe care c. de a. le-a căpătat în dezvoltarea ei istorică (critica participativă, critica istorică, critica impresionistă, critica estetică, critica formalistă, critica filologică, critica lingvistică, critica stilistică, critica sociologică, critica psihologică etc.) confirmă posibilități nelimitate de refacere a metodologiei ei, strînsa ei colaborare cu anumite științe, prefacerile semnificațiilor obiectului ei, apropierea universului artei din punctul de vedere al diferitelor doctrine filozofice. Căutarea, în demonstrația critică, a adecvării discursului la un sistem criteriologic a adus întotdeauna un spor de pozitivitate a concluziilor ei sub aspectul dominării unor legități proprii. În același timp, formularea judecăților criticului pe baza demonstrației construită în jurul operei de artă presupune o determinare deschisă a totalității relațiilor

considerate stabile (elementele structurii artistice) din care decurg raporturile unei dialectizări nelimitate (sensul pluralității semnificațiilor stabilite și al bogăției inepuizabile a operei ca semnificant). Creativitatea inerentă actului critic condiționează impresia de operă nouă pe care o emană discursul despre opera de artă, calitate încorporată de unitatea străvăzută în dialectica analitică, în fundamentarea ipotezelor, în convergența semnificațiilor revelate de reflecția critică. C. de a. concepută ca instrument de cunoaștere, ca interpretare a tendințelor și vocației mereu actuale a artelor își găsește posibilități înnoitoare atât în evoluția acestora, în perspectivele generale ale cunoașterii umane, cât și în determinările subiective conferite de personalitatea criticului. Limitele criticii, între căutarea coerentă a unei legități verificabile constând în propunerea unui sens care să înscrie opera de artă în lumea valorilor și a orizontului operei, prin abordarea ei descriptivistă, ilustrativă, prin formalizări schematice ale concretului operelor, prin utilizarea indiferentă a unor tehnici specializate de *lectură*, substituite intuițiilor sensibile și reflecției, depind în exclusivitate de personalitatea manifestă a criticului, de aportul acestei subiectivități la elaborarea unui discurs, menit prin elementele lui interne să acționeze asemenea unei configurări, unei omologii a conținutului și formei operei. Subiectivitatea criticului se afirmă ca pozitivitate a c. de a. prin transparența sistematizată, prin unitatea procedeei critice exprimată în structura argumentelor, prin cultivarea profesională a experienței estetice, prin adecvarea limbajului critic, în echivalență simbolică, la limbajul artistic. C. de a. privită în acțiunea ei sincronă cu celelalte discipline umaniste se prezintă ca știință care rezolvă în mod autonom determinarea de principiu a obiectului ei de studiu. Parti-

cularizând acest obiect de studiu în corelație cu transformările din alte științe cărora, la rindul ei, le oferă bagajul judecăților proprii spre integrare în alte tipuri de teoretizări și în același timp, în mod din ce în ce mai accentuat, prin acțiunea ei propedeutică, c. de a. se afirmă ca stimulatorie atât pentru dezvoltarea pe mai departe a artelor cât și ca participare la fundamentarea conștiinței estetice. Complexitatea construcției critice ca și limpezimea formulărilor îi asigură c. de a. un rol esențial în evidențierea valorilor ca și a opozițiilor dintre valoare și non-valoare pentru fiecare nouă etapă a artei. Dar c. de a. nu rămâne numai o judecată construită pe experiența posibilă în raport cu un material artistic mai înainte creat, ea nu este numai o rațiune *aposteriori*, ci devenind „cea de-a zecea muză” (Thibaudet), prin caracterul creator al interpretărilor sale, ea se străduiește să fie o știință care caută viitorul artei și care descoperă în simbolica propriului discurs nucleul viziunii prospective, vitală pentru ființarea ei. (L. D.)

Croce, Benedetto (1866—1952)

estetician, filozof, critic și istoric italian. De formație hegeliană, gândirea lui C. a fost, un timp, și sub influența lui F. de Sanctis precum și a filozofului marxist A. Labriola. Ulterior, el s-a depărtat de marxism, situându-se pe o poziție filozofică idealist-obiectivă. În cele din urmă, sistemul filozofic crocean s-a înscris în aria neohegelianismului, vădind de asemenea o puternică înruiere din partea lui Kant. C. nu neagă existența obiectivă a materiei, dar consideră că această problemă este în afara preocupărilor filozofiei, întrucât obiectul oricărei filozofii este spiritul. El consideră că spiritul are două forme de existență, *teoretică* și *practică*, care la rindul lor comportă cite

două trepte : intuitivă și logică (spiritul teoretic), economică și etică (spiritul practic). În consecință, filozofia spiritului ar cuprinde o filozofie teoretică (în care intră estetica și logica) și una practică (în care intră economia și etica). Considerând că în triada hegeliană (teză-antiteză-sinteză) cel de-al doilea moment nu are îndreptățire, C. înlocuiește triada cu o diadă (teză-sinteză). Pe acest sistem filozofic se întemeiază estetica croceeană. C. pornește de la ideea că arta ține de treapta intuitivă a spiritului teoretic, iar estetica trebuie să se ocupe (ca și în cazul celei kantiene) de intuiție. Aceasta coincide, la rîndul ei, cu expresia, dar C. apreciază că nu aspectele concret-sensibile ale operei de artă prezintă interes, ci sensibilitatea ideală, intuiția pură. Artă este expresia intuiției individuale, intuiție în care sentimentul devine imagine. Conținutul și forma nu pot fi despărțite (ca în estetica hegeliană), întrucît intuiție = expresie, conținut = formă. Tradus în imagini, sentimentul încetează a mai fi un act primar, practic, dar rămîne totuși în afara logicului. De aceea artă este o cunoaștere prin imagini, nu prin concepte. Teza coincidenței imediate a intuiției cu expresia (prin care C. anticipează conceptul semiotic de *isologie*), duce la identificarea expresiei artistice cu limbajul, un limbaj ce transcende interesul practic, dar nu accede în sfera logicului. Ca atare, estetica, fiind o știință a expresiei, echivalează cu o lingvistică generală. În dezvoltarea teoriei despre caracterul intuitiv al artei, C. va susține că artă reprezintă o intuiție a universalului (individualizat). În esență, idealistă și unilaterală, estetica croceeană are meritul de a releva și analiza rolul important și specific al intuiției în artă ; deși C. a dovedit lipsă de receptivitate față de fenomenul artistic contemporan, multe dintre ideile sale estetice înlesnesc înțelegerea modalităților de trans-

figurare artistică specifice veacului nostru. Opera lui C. a fost analizată de pe pozițiile materialismului dialectic de Gramsci, Togliatti, Della Volpe și de alți teoreticieni marxști italieni, care dezvăluind caracterul ei idealist, au dat totuși o înaltă apreciere laturilor umaniste ale personalității acestui gânditor democrat, antiobscurantist, pe care Gramsci l-a denumit „ultimul om al Renașterii”. Op. pr. : *Materialismul istoric și economia marxistă* (1899) ; *Estetica ca știință a expresiei și lingvistică generală* (1902) ; *Filozofia spiritului* (4 vol., 1902—1917) ; *Asupra caracterului liric al artei* (1908) ; *Caracterul de totalitate al expresiei artistice* (1917) ; *Aestetica în nuce* (1929) ; *Poezia* (1936) ; *Istoria ca gîndire și acțiune* (1939). (T.)

cubism

mișcare artistică inovatoare, de la începutul secolului al XX-lea, cu profunde repercusiuni asupra modalității moderne de înțelegere a artei și a relațiilor sale cu realitatea. Denumirea mișcării e datorată, ca și în cazul fovismului*, criticului Louis Vauxcelles, care amintește ironic de *cuburi* și *bizarerii cubice*, referitor la două expoziții ale lui G. Braque*. Caracterizat drept o „reformulare a categoriilor picturii” și ca „artă de gîndire” (Apollinaire), c. debutează în 1907 prin lucrările lui Picasso* și Braque, cărora li se alătură mai tîrziu Juan Gris* și F. Léger*. În ciuda personalităților distincte pe care le grupează, istoria c. e marcată de cîteva perioade ce prezintă aspecte comune tuturor reprezentanților săi. Prima perioadă e cea a c. primitiv, cuprinsă între anii 1907—1909, în care se resimte încă influența ideilor lui Cézanne*. Ea se caracterizează prin încercarea de a defini obiectul și poziția sa în spațiu prin forme geometrice riguroase, asemănătoare cristalelor. Sînt căutate, ca subiect, obiecte potrivite acestei încercări, în-

spirate la început de tablourile lui Cézanne : pomi, fructe, farfurii, pahare și sticle, trecându-se apoi la chitare și viori, deci la obiecte care, datorită formei lor simple, puteau fi lesne recunoscute în tablou și în lipsa perspectivei sau valorației și deci în prezența anihilării esențiale a dualismului figură fond. Perioada următoare, a c. *analitic*, datînd din 1909, sfărmă formele și planurile simple și largi ale primei perioade într-o mulțime de fațete dese, continui, care rup obiectul, îl dezmembrează, îl descompun în toate componentele sale, îl *analizează*. Obiectul, acum mai ales peisaje, portrete și naturi moarte, își recompune imaginea, se alcătuiește din componentele și cuburile sale caracteristice, ca *obiect în sine*. Simultaneitatea diverselor perspective asupra obiectului, redată în aceeași imagine, izvorăște, în cazul c. și dintr-o tendință realistă de reflectare cit mai *totală* a obiectului. Cea de-a treia perioadă, *sintetică*, a c. (1913), este caracterizată prin libera reconstituire a imaginii obiectului, dezlegat definitiv de perspectivă. Obiectul este rezumat în fizionomia sa esențială fără nici o supunere la regulile imitației. Sinteza poate ține cont de toate sau numai de unele părți ale obiectului, ce apar pe planul pînzei în orice latură a lor. Gris, cel mai riguros susținător al cubismului sintetic, numea acest procedeu „pictură deductivă” ce coboară de la universal la particular, de la abstract la concret. Din acel moment libertatea artistului era nemărginită, întrucît sinteza nu se mai făcea prin actul creator care filtrează multiplicitatea realului, pentru a-i dezvălui apoi caracterele esențiale, ci avea loc anticipat, fiind un dat preconstituit, o pură sinteză plastică *apriori*. Născut într-un climat cultural dominat de compromisul filozofic dintre idealismul obiectiv și cel subiectiv, tipic pentru tendințele epocii dinaintea primului răz-

boi mondial, c. a primit de la acest climat numeroase impulsuri și motive ideologice. Ca atitudine socială, c. reprezenta o formă de evadare într-o lume de claritate și de ordine intelectuală ; ordinea ce nu putea fi stabilită în realitatea socială era realizată în abstracție și în inteligență. Pe plan estetic, c. inaugurează dreptul artistului modern de a gândi și reorganiza plastic lumea în loc de a o copia. (V. E. M.)

Cuclin, Dimitrie (1885)

compozitor român și teoretician în domeniul esteticii muzicale. A elaborat un *Tratat de estetică muzicală* (1933), lucrare care și-a cîștigat, la timpul său, un prestigiu european. Principala contribuție estetică a lui C. o constituie demonstrarea expresivității spirituale a muzicii și sublinierea ideii că mijloacele ei trebuie considerate în lumina funcțiunii pe care o îndeplinesc. Prețioase analize ale formelor muzicale sînt uneori introduse de autor într-un cadru de meditații absconse asupra esenței acestei arte. (Gr. S.)

cunoaștere artistică

proces cognitiv specific, datorat creației și receptării operei de artă. Recunoașterea virtuților cognitive ale artei, respectiv a capacității ei de a contribui la îmbogățirea și teaurizarea cunoștințelor dobîndite de om despre sine și lume, constituie o teză fundamentală a esteticii marxiste. Ea afirmă una din menirile cele mai nobile și mai definitorii ale operei de artă. Demonstrarea aportului cognitiv specific și de *neînlocuit*, reprezentat de activitatea de creație și receptare a artei, pornește de la afirmarea existenței, pe de o parte, a unui domeniu al realității *rezervat exclusiv* c. a. (ce cunoaștem din realitate prin intermediul operei), și, pe de altă parte, a unei *poziții specifice* a artei în raport cu aceeași realitate

(cum cunoaștem). Aportul artei la cunoaștere poate fi evidențiat pe mai multe planuri, atât din punctul de vedere al evoluției istorice cât și din cel al specificității sale. Putem distinge astfel : 1) planul cunoștințelor nespecifice (în sensul că ele nu aparțin unui domeniu specific, detectabil doar prin mijloacele artei) vehiculate de informația semantică, respectiv materialul (istoric, social, biografic etc.) folosit în textura narațiunii, a subiectului operei, material alcătuit din date anterior cristalizate de știință sau de experiența cotidiană și preexistente operei de artă. Aportul cognitiv al artei pe acest plan s-a exercitat mai ales în perioada anterioară constituirii științei, când arta, ca și religia, a contribuit la cristalizarea, înmagazinarea și răspindirea acelor cunoștințe de care se ocupă azi, cu mult mai multă eficiență, diferitele ramuri științifice. Artă îndeplinea, în acest sens, o funcție documentară, de *arhivă istorică* ; 2) planul cunoștințelor specifice, dobândite și transmise pe căi proprii numai modalității de c. a. Încă Baumgarten*, definind estetica drept „știința cunoașterii sensibile”, face o distincție netă între cunoașterea oferită de artă și cea logică, datorată științei. Spre deosebire de logică, considera el, estetica are de cercetat un tip de cunoaștere în care rolul preponderent revine sensibilității și sentimentului. Această cunoaștere indistinctă (spre deosebire de cea clară și distinctă a demersului rațional) e datorată capacității artei de a exprima adevăruri imediate prin simboluri adresate nemijlocit sensibilității. În același sens, B. Croce* a afirmat și el autonomia* și specificitatea gnoseologică a artei în raport cu celelalte forme ale spiritului. Pe acest plan, c. a. se distinge atât printr-un obiect specific, cât și printr-o modalitate proprie, prin care artistul reușește să dobândească informații despre acea zonă a realității, altfel

nedetectabilă, și să ni le transmită prin intermediul operei. În ceea ce privește obiectul cunoașterii, el este circumscris de investigația eului profund și a reacțiilor acestuia față de realitate. Efortul cognitiv este canalizat aici spre detectarea acelor zone profunde ale sensibilității umane existente (dar uneori ignorate) în fiecare din noi și de care devenim conștienți abia în clipa în care întreg zăcămintul nostru apercetiv este pus în rezonanță prin actul de creație sau prin contactul cu opera de artă. Este o zonă ce înglobează acel real care scapă investigării raționale, dar pe care sensibilitatea noastră îl semnalează asemeni unui radar organic. În detectarea acestei realități artă îndeplinește funcția unei *metafore epistemologice* a cărei modalitate cognitivă specifică constă în provocarea unei tensiuni dialectice între semnificat* și semnificant*, a unei distanțe evocative și sugestive între materialitatea obiectuală a operei și idealitatea mesajului ei uman. Exprimiindu-și propria aventură emoțională, artistul conferă experienței sale o expresie comunicabilă, permițând astfel semenilor săi să se recunoască printr-o analogie cu propria lor experiență pe acel țărîm. De aceea, afirmarea valorii cognitive a artei este intrinsec legată de considerarea limbajului artistic și respectiv a operei ca mijloc specific de comunicare interumană. Plasarea obiectului de artă exclusiv în planul imanenței lui ontice, existente în și pentru sine, indiferent la orice semnificație, și care nu are a ne comunica nimic altceva decît prezența sa fizică *hic et nunc*, tendință proprie unor curente precum *noul val* al romanului și filmului francez sau *minimal-artă*, transformă opera de artă dintr-o mărturie, dintr-o experiență cognitivă, într-o caligrafie de simple forme tautologice. Prin reducerea semnificatului la semnificant, opera este coborâtă la stadiul simplului obiect opac,

lipsit de transparența ce îngăduie să se vadă semnificația umană inclusă în actul creației artistice. De-a lungul istoriei esteticii, pozițiile ce au denaturat aportul cognitiv real al artei au mers fie în direcția negării specificității acestei cunoașteri, punând semnul egalității între artă și filozofie, respectiv știință (Schelling, Hegel ș.a.), fie în sensul absolutizării și exacerbarii modalității de c. a., considerată superioară științei (Schopenhauer, Nietzsche ș.a.). În perioada contemporană, o înțelegere nuanțată și pozitivă a funcției cognitive a artei o găsim în operele lui H. Read, Renné Huyghe, Max Scheler, G. Lukács. Sensul c. a. a fost debătut la noi de Gherea, Ibrăileanu, Rălea, Vianu, Călinescu ș.a. O lucrare monografică, de analiză marxistă a gnoseologiei artei a scris M. Breazu (*Cunoașterea artistică*, 1960). (V. E. M.)

curent artistic

„serie istorică” (Vianu), mișcare care se poate încadra într-o cronologie, realizată prin gruparea unor artiști în jurul unui program ideologic-estetic, stilistic și practic comun, orientat cel mai adesea polemic, împotriva unor formule artistice anterioare. Teoretizarea (indeosebi în manifeste-program) crezului estetic atestă existența, în cazul c. a., a unei conștiințe artistice dezvoltate. În sens de structură tipologică, de „tip estetic permanent” (Vianu), c. a. se sustrage oricărei datări și se regăsește în osmoze artistice complexe. În virtutea acestei din urmă accepții, G. Călinescu scria : „Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă” (*Principii de estetică*). O asemenea extindere tipologică a c. a., operată pe baza analogiilor de structură între opere aparținînd unor curente diferite, poate fi acceptată pînă la limita la care ea „înde să facă abstracție

de înțelegerea istorică” (Silviu Iosifescu, *Curente artistice*), să substituie deci tipul categoriei istorice de curent. Este necesară, așadar, distincția între tip și c. a. și sublinierea istoricității curentelor, evidențiată în primul rînd în raporturile complexe ale acestora cu condiții ale perioadelor respective, cu ideologiile respectivelor epoci. Dificultatea definirii și analizei conceptului general estetic de c. a. constă în depistarea factorilor unificatori (ideologic, estetic, stilistic, tematic etc.) ai unei realități artistice extrem de diverse, care presupune excepții, neconcordanțe cronologice, situații contradictorii, limbaje artistice distincte etc. De aceea unitatea ideologică (ideologia artistică pe care o propun programele, idealurile social-politice, prezența ideilor morale, științifice, filozofice, religioase, cu circulație în epocă) nu poate fi concepută în afara recunoașterii modurilor concrete în care, în funcție de momentul istoric și individualitatea artistică, una sau alta dintre laturile ideologicului sînt asimilate. În același fel, stilul, ca factor unificator al unui c. a., este cercetat în manifestările sale particulare condiționate de limbajul specific propriu diverselor arte și de personalitatea creatorului. „Atenția stilisticii este orientată în primul rînd spre individualități și cercetarea stilistică a curentelor se face tangențial”, remarcă Silviu Iosifescu. (M. T.)

cutia neagră

metodă de cercetare, preluată din cibernetică („black-box”) și aplicată și în estetică. C. n. este aplicabilă atunci cînd avem de-a face cu un sistem despre care nu știm la început decît ce mărime de intrare, respectiv ieșire, posedă, structura sa internă fiindu-ne doar parțial sau deloc cunoscută. Astfel, din punctul de vedere al acțiunii de comunicare artistică, de pildă, procesul de creație re-

prezintă o c. n. la care putem determina *intrările* și *ieșirile* dar nu și mecanismul prin care *intrările* se transformă în mod logic în *ieșire* sau *ieșire*. În timp ce estetica privește procesul de creație ca pe o c. n., numai psihologia dispune de mijloace proprii pentru a-l aborda concret. Pentru esteticianul care va urmări influența artei asupra publicului și reacția acestuia, procesul psihic de *receptare estetică* constituie, de

asemenea, o c. n. întrucât cunoaștem obiectiv doar *intrările*, respectiv opera de artă, și *ieșirile*, respectiv atitudinea, reacția spectatorului în urma contactului cu opera de artă. În cazurile menționate, metoda c. n. ne permite să urmărim în ansamblu mecanismul proceselor respective, chiar dacă structura internă a unor anumite etape sau verigi intermediare ne este, pentru moment, necunoscută sau inaccesibilă direct. (V. E. M.)



dadaism

curent literar și artistic, fondat în 1916, la Zürich (numit la început *dada*), de către un grup de tineri, în frunte cu Tristan Tzara (1896—1963), sub influența convulsiilor sociale și revoltelor provocate de dezastrele primului război mondial. Mișcare virulent anarhică, nihilistă, *d.* își propunea abolirea ordinii spirituale, politice și materiale, a structurilor lumii trecute și existente, răsturnarea și negarea valorilor lor (se pretinde că denumirea mișcării a fost adoptată prin deschiderea dicționarului Larousse, întâmplător, la cuvântul *dada*). Supralicitarea scandaloașă a arbitrariului irațional, cultul ostentativ și fanatic al ilogicului, dezorganizarea forțată și exhibiționistă a compoziției în înțelesul ei clasic, folosirea demonstrativă a colajelor și detritus-urilor, fobia față de sintaxa și canoanele artei tradiționale, a făcut din

d. un precursor al suprealismului în artele plastice și literatură, al unor curente moderne. Expresie a dramei spirituale a intelectualității artistice de la începutul secolului nostru, *d.* a reunit, uneori în grupuri distincte, pe Man Ray, Francis Picabia, Marcel Duchamp, André Breton, Louis Aragon, Max Ernst, Hans Arp, Kurt Schwitters ș.a. Doctrina *d.* este definită în culegerea *Șapte manifeste ale lui dada*, realizată de Tristan Tzara, precum și în broșura *Cabaretul Voltaire*, redactată de Hugo Ball. (R.S.)

dans

mișcare expresivă și ritmată a corpului, ansamblu de gesturi și poziții plastice succesive finalizate într-o imagine dinamică, sugestivă. Cea mai veche formă de artă, *d.* exprimă într-un limbaj mai direct, cu o deosebită putere de vizualizare, trăirile lăuntrice ale omului. La începuturile sale, *d.* a

cunoscut două forme : dansul sacru și dansul profan, imitativ. Principalele preocupări ale omului primitiv (vinătoarea, ciocnirile războinice, ceremonialul sacru etc.) își găseau expresia artistică și în dinamica plastică a corpului. Datorită caracterului său esențialmente picturo-plastic, care îi permite să sculpteze în spațiu o imagine corporală și sugestivă, *d.* ia o mai mare amploare în Grecia antică, devenind spectacol prin fuziunea lui cu acompaniamentul muzical, poezia și elementele de pantomimă. Pierzând ulterior semnificația sa religios-ceremonială, *d.* tinde să regăsească elementele de reprezentare a particularităților temperamentale și etnografice ale fiecărui popor. Astfel se constituie *d.* popular, o arie extrem de diversificată a *d.* națională. La unele popoare contemporane, *d.* păstrează încă vechile semnificații tradiționale (în Africa, India, China). O varietate mai mare de *d.* apare odată cu dezvoltarea baletului : *d.* clasic de balet, *d.* ritmico-plastic. Forma scenică a *d.* apare ca urmare a valorificării *d.* popular. Printr-o anumită stilizare, conformă unor norme coregrafice stabilite, *d.* popular devine dans de caracter și intră ca element indispensabil în orice compoziție a baletului clasic. Paralel cu dezvoltarea baletului, a montărilor coregrafice spectaculoase, a tradițiilor dansurilor populare, se formează concepția *d.* în care predomină elementele plastic-acrobatice de o stilizare excesivă. Un moment important în dezvoltarea *d.* modern îl constituie compozițiile coregrafice ale dansatoarei americane Isadora Duncan. Într-o anumită măsură ea a reînviat vechea viziune a grecilor asupra *d.*, accentuând virtuțile sale sculpturale, redându-i libertatea de improvisație și forța de expresie a trăirilor intense. Experiența dansului liber al Isadorei Duncan continuă să fie valorificată în concepția coregrafică modernă a baletului. (N. N.)

Darwin, Charles R. (1809—1889)

biolog englez, întemeietor al biologiei științifice și al teoriei despre evoluția vieții bazată pe selecția naturală, numită și darwinism. Pe plan estetic, numele lui *D.* este legat de interpretarea biologică a frumosului și a artei. Conform acestei interpretări, funcția artei constă în a forma și dezvolta însușirile necesare vieții, avînd un rol important și în organizarea raporturilor dintre sexe. Interpretînd frumosul ca „perfectiune biologică”, *D.* vede în frumusețea plantelor și animalelor (inclusiv a omului) un instrument al selecției sexuale. Idealul reprezentativ din punctul de vedere al speciei corespunde idealului de frumos pe planul esteticului, fenomenul estetic devenind astfel propriu întregii lumi vii. Originea frumosului ar trebui căutată în lupta pentru existența și dezvoltarea caracterelor speciei. Această deplasare a înțelegerii frumosului dinspre rațiune și emoție către instinct și biologie, va fi reluată și aprofundată de teoria psihanalitică a artei (Freud, Jung, ș. a.). Op. pr. : *Originea speciilor* (1859). (V.E.M.)

decadentism

1. Tendință literară denumită după titlul revistei literare franceze *Le Décadent*, fondată în 1886 de către Anatole Baju, care a adoptat acest titlu în mod ostentativ, ca răspuns la faptul că termenul fusese lansat cu sens peiorativ de criticii simbolismului. La programul revistei au aderat Paul Verlaine (care a făcut și apologia termenului), Maurice de Plessys, Ernest Raynaud, Jean Lorrain, Laurent de Tailhade. Grupul decadenților se reclama de la Ch. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Tristan Corbière. Curentul ca atare nu s-a menținut, contopindu-se cu mișcarea simbolistă. La noi, termenul a fost utilizat, la începutul secolului, drept calificativ (adesea

peiorativ) la adresa poeziei de manieră simbolistă a lui Al. Macedonski, G. Bacovia, I. Minulescu, T. Arghezi, Ștefan Petică. În ciuda diversității tipologice a creației autorilor considerați ca decadenți și a relativității definiției *d.*, se pot menționa câteva caracteristici generale ale tendinței respective: fronda, revolta împotriva valorilor consacrate, ruptura violentă cu tradiția (academistă, conservatoare, muzeală), proclamarea autonomiei* esteticului și a amoralismului* artei împotriva ingerințelor didacticist-moralizatoare, considerate ca ipocrite, și a stilului burghez de viață mercantil și despiritualizat, preferința excentrică pentru maladii și insolit, oscilarea între erotism, desperare mistică și pesimism. Pe planul expresiei, *d.* se ridică împotriva retorismului, a *literaturizării* artelor (inclusiv a literaturii), cultivând sugestia și punând accentul pe valențele muzicale ale cuvântului și nu pe cele semnificative, explicative; el marchează un câștig de rafinament și face trecerea către avangarda* artistică a sec. al XX-lea. 2. În perspectivă axiologică, *d.* desemnează aspectele de involuție, de regres sau disoluție a valorii artei prin ruperea din contextul celorlalte valori și expunerea ei la o „criză de conștinut” (De Sanctis). Semnificația conceptului se constituie în estetică, teoria și istoria artei și literaturii, atât prin preluarea accepțiunii pe care o are termenul în lucrări de filozofie generală, de filozofie și istorie a culturii în special (ale lui G. B. Vico, Fr. Nietzsche, M. Nordaux, O. Spengler ș.a.), cât și prin aprecierea caracteristicilor stilistice ale unor mișcări artistice ca trăsături negative de valoare. În acest sens, *d.* este un fenomen artistic și cultural specific suprastructurii orânduiri sociale sau politice aflate dincolo de zenitul lor, cum au fost, de pildă, *alexandrinismul* în perioada de descompunere a societății sclavagiste, ultima perioadă

de cultură literar-artistică a Imperiului Roman, epoca de eclecticism și de manierism a *cinquecento*-ului italian și a literaturii de curte, în general, din sec. al XVI-lea în Spania, Franța, Anglia, când se afirmă gongorismul, eufuismul, culteranismul ermetizant, barocul și rococoul etc., perioada de alunecare a neoclasicismului iluminist în academism etc. Elementele ce definesc decadența artistică (și în particular cea din arta contemporană), determinate de intrarea în criză a fundamentelor orînduirii în vigoare, precum și a compromiterii valorilor și idealurilor ce le-au legitimat (inclusiv a viziunii artistice) sînt: tendințele de scepticism, relativism și amoralism, anti raționalismul și refugiul în zonele tulburi ale eului uman ce fac obiectul psihologiei abisale, voluptatea iraționalului, considerarea problemelor de meșteșug și de tehnică drept scop în sine, supraevaluarea decorativului, concentrarea eforturilor către complicarea limbajului artistic, către încifrarea mesajului operei și *voînța magică* de reconstruire a unei meta-realități pur subiective opuse realului, socotit ca iluzoriu sau decrepit. *D.* este și el o stare de spirit, ca și starea de neliniște și incertitudine caracteristică secolelor sau epocilor de ascuțire a crizelor sociale, politice și culturale, o formă, un simptom al alienării și totodată o reacție, de asemenea alienată, față de aceasta. (V.E.M.)

decorativ

termen care indică rezolvarea unei opere artistice cu ajutorul unor elemente ornamentale și de împodobire, raportate autonom la structura generală, la volumul sau suprafața operei. *Artele* decorează un ansamblu arhitectonic (pictură murală) sau produc obiecte utile cu un aspect estetic (imprimeuri, tapiserie, ceramică, sticlărie, teronerie, mobilier etc.). Necesitatea de a confecționa o-

biecfe utile și totodată frumoase este una din aspirațiile omului, care urmărind funcționalitatea printr-o formă adecvată, caută să le și ornameenteze (unele ornamente de astăzi au o origine funcțională). Decoratia, la începuturi, era subordonată principiului raționalității, modelarea fiind seama de natura materialului (bogăția ornamentală în lemn — Persia, austeritatea monumentală a lucrului în granit — Egipt, varietatea formelor din pământ ars — Creta). În Evul Mediu se accentuează formele stilizate, având ca model forma naturală. Renașterea, care aduce triumful fanteziei, restructurează moștenirea antică și medievală, exploatând toate tipurile de ornamente (geometrice, zoomorfe, vegetale etc.), repertoriile în clase și categorii decorative. Aportul Renașterii dezvoltat și interpretat de-a lungul secolelor (în stilurile clasice franceze, în școlile naționale din epoca barocă și rococo, în școala preraphaelită engleză etc.) avea să fie revoluționat, în condițiile societății moderne, către sfârșitul sec. al XIX-lea, când se manifestă interesul pentru stabilirea unor noi valențe ale d. Exemple : *Art Nouveau* (Modern Style) și *Baletele ruse*, care impun o nouă concepție despre decor ca parte integrantă a spectacolului, sau experimentele Bauhausului*, cu consecințe importante pentru artele decorative, intrucit desființează granițele dintre artist și artizan, dintre arta monumentală și arta decorativă, ambele privite într-o nouă optică constructivă. Dintre cele două tendințe care se confruntă în sec. al XX-lea, una militând pentru o artă decorativă de lux, iar cealaltă pentru forme simple, pure, liberate de ornamente, *Mișcarea formelor utile*, a constructivismului, care concepe valoarea estetică în sensul adecvării obiectului la funcția sa, cuceresc din ce în ce mai mult teren. (A.M.C.)

decorativism

exagerare în artele plastice a elementului decorativ și promovarea acestuia în prim plan, până la ultimele limite. Această concepție o găsim în diferite perioade din istoria artei, mai sesizantă în estetica manieristă. Reluare a unui fenomen pe care-l întâlnim în epoca romanică când formele nu opun rezistență și se supun curbelor ornamentale, *manierismul* este influențat de teoriile lui Lomazzo care în *Trattato dell'arte della pittura* consideră că frumusețea nu există în natură, ci în spiritul artistului. Secretul picturii ar consta într-o schemă abstractă ce orientează opera, formele trebuind să urmărească un ornament regulat ce ia naștere din simetrie și dedublare. O tendință spre d. se manifestă și în arta modernă, prin promovarea viziunii plane (Braque și Picasso în perioada cubismului sintetic) și eliminarea celei de-a treia dimensiuni. F. Léger proiectează pe zid mase suspendate, iar J. Gris suprimă complet profunzimea : „singura tehnică picturală posibilă este un fel de arhitectură plană și colorată”, pictura tinzând către forma pură. Contrar metodei clasice, subiectul se constituie ulterior din arhitectura (construcția) picturală, elementele realității subordonându-se schemei compoziționale stabilită matematic. Matisse reînnoiește în pictură tradiția utilizării arabescurilor și a trasării de rețele ornamentale pe suprafața tabloului, obținând o expresie liniară și cromatică a ornamentului. Această concepție a devenit frecventă în pictura contemporană, preocupată de valențele lirico-simbolice și esențializatoare a d. (A.M.C.)

Delacroix, Henri (1873—1937)

psiholog și estetician francez, profesor la Montpellier, Caen și Paris. A studiat probleme de psihologie a religiei (susținând că fenomenele de misticism își au originea în

inconștient) și a cercetat în acest scop viețile și gândirea unor mistici din trecut; de asemenea a scris studii despre funcția sistematizatoare a vieții intelectuale, despre invenție, despre geniu. În istoria esteticii, numele lui D. este legat de studiile sale de psihologie a artei, de contribuția sa la înțelegerea psihologiei creației artistice, a specificului sentimentelor estetice. În definirea artei, D. pornește de la conceptul de joc estetic, considerând însă că arta se deosebește de joc prin faptul că ea e construcție, elaborare, artificiu. Susținând că există un acord între facultatea imaginativă și capacitatea intelectuală, el concepe creația artistică drept o activitate armonioasă a funcțiilor spirituale, implicând o disciplină a sentimentelor, drept transfigurare a realului, opera de artă fiind un act de comunicare și de obiectivare a spiritului uman în construirea unei noi realități. Op. pr.: *Eseuri asupra misticismului speculativ în Germania secolului al XIV-lea* (1900); *Studii de istorie și de psihologie a misticismului* (1908); *Psihologia lui Stendhal* (1918); *Psihologia artei* (1927). (C.R.)

Delavrancea, Barbu Ștefănescu (1858—1918) scriitor și om politic român. Într-un număr impresionant de articole și cronici publicate în paginile presei literare de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, D. a abordat problemele esteticii plastice, dramatice și literare. În comunicarea academică, *Estetica poeziei populare* (1913), D. relevă că prin valoarea estetică a creației noastre populare se afirmă specificul fizionomiei, se dezvoltă „simțul artistic” înaintat și excepțional de care dispune poporul. După convingerea statornică a lui D., când o operă de artă este falsă în „ideea mument”, splendoarea formei nu e în stare să dea viață „monstrului inviabil”. (I. II.)

Della Volpe, Galvano (1895—1968)

gânditor italian contemporan aflat mult timp sub influența filozofiei lui Giovanni Gentile, ancorat, în anii de după al doilea război mondial, în cîmpul filozofiei marxiste. Mai mult decît lucrările sale de logică sau de teorie sociologică, scrierile propriu-zis estetice l-au impus ca o prezență importantă în viața culturală italiană. Urmînd unei scrieri despre *Verosimilul filmic* (1954), cartea *Critica del Gusto* (ed. I — 1960, ed. a II-a, îmbogățită, 1963) reprezintă culminația activității sale de estetician. Ea ar putea fi considerată un adevărat *Anti-Croce*. Ambiția lui D.V. era de a oferi „expunerea sistematică a unei *Estetici* materialist-istorice și deci a unei lecturi sociologice metodice a poeziei și a artei în genere”. Polemizînd mereu cu „estetica romantică” a lui Croce, respingînd opoziția croceană între activitatea estetică și gândirea logică, D. V. consacra prima parte a cărții sale, întemeiată pe un șir de analize concrete, ideii că plasmuirile artistice sînt complexe *intuitiv-logice* și nu „pure imagini” (Croce). Esteticianul italian încearcă să întemeieze estetica marxistă pe o tradiție pozitiv-științifică de tip *galilean* și nu pe cea a gândirii hegeliene. Explicației *sociologice* și *ideologice* a literaturii, D. V. îi juxtapune o cercetare de tip *semiologic*, punînd la contribuție teoria lingvistică a lui Hjelmslev. Atenția acordată aspectului semantic (lingvistic) al operelor i se părea una din contribuțiile sale originale în cîmpul esteticii marxiste. Dualismul evident între investigația sociologică-ideologică și cea semiologică nu-și găsește o rezolvare unitară și armonioasă în scrierea *Critica del Gusto*. Influențele neopozitivismului modern au lăsat urme în gândirea estetică a lui D. V., care însă a creat în jurul său o întreagă pleiadă de cercetători, inspirați de linia sa de gândire (Lucio Colletti, G. Badeschi, G. Vac-

ca, etc.), nutriend o adversitate totală față de croceanism și o atitudine critică perpetuă față de hegelianul Lukács (T.)

Demetrescu, Anghel (1847—1903)

poet și teoretician român al artei. În studiile: *Obiectul artei în general* (1897), *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte* (1898), *Izvoarele inspirației poetice* (1901), *Talent și geniu* etc. D. e preocupat de stabilirea principiilor generale necesare fondării judecăților de valoare și, totodată, de analiza raporturilor artei cu știința sau ale diferitelor ramuri de artă între ele. Natura este arhetipul creației, iar arta, o creație desăvârșită. Menirea artei constă în a pune în evidență caracterul marcant al lucrurilor din care poetul va ști să facă a răsară ideea. Prin imaginile creației, artistul evocă în orizontul conștiinței noastre tocmai stările care se grupează în jurul unei idei sau al unui simțământ. D. socotește că artele și diferențierea lor au rezultat, ca urmare a unei necesități sociale, progresul, conștient din dezomogenizare și diferențiere. Odată ajunse la independență, artele nu mai renunță la ea. În sfârșit, D. consideră că este greu „a se fixa marginea de unde un obiect de artă devine obiect industrial sau de unde obiectul industrial întrunește caracterele unei opere de artă” (I. II.)

denotativ, v. conotativ

Densușianu, Ovid (1873—1938)

filolog român, istoric și critic literar, folclorist, una din personalitățile de seamă ale culturii românești în primele decenii ale secolului nostru. Dintre lucrările sale, cităm: *Obiectul și metoda filologiei* (1897), *Histoire de la langue roumaine* (1901), *Evoluția este-*

tică a limbii române (1930—1931), *Folklorul : cum trebuie înțeles* (1909), *Spiritul latin în manifestațiunile sale critice* (1919), *Literatura română modernă* (1920—1921). A fost mentor al revistei de orientare modernă în creația literară, *Viața nouă*. Crezul estetic al lui D. a fost afirmarea importanței și valorii constante a modernității în artă, fiind și primul în gândirea estetică românească, în strădania de a o teoretiza. Departe de a fi conceput ca modalitate a evaziunii, conceptul de modernitate era înțeles în sens de racordare la contemporaneitate, la exigențele spirituale ale acesteia, ca profunzime și nuanțare spirituală și ca deschidere a sensibilității și fanteziei. Din această perspectivă, D. nu neagă valoarea tradiției ci numai conservatorismul estetic mult prea închisat și vetust. A analizat și susținut orientarea simbolistă în poezie, aducând o contribuție importantă în acest sens. (Gr. S.)

De Sanctis, Francesco (1817—1883)

critic și istoric literar italian, reprezentativ pentru atitudinea sa progresistă în timpul revoluției din 1848, cind a fost exilat, ca și pentru politica democratică moderată pe care a promovat-o pe tărîmul culturii după înfăptuirea unității țării. Preocupat de probleme general-filozofice multilaterale, situat pe o poziție umanistă și anticlericală, susținînd că idealul are o măsură a lui și că el nu poate fi doar proclamat în mod abstract, el este un apărător al realismului în artă. D. S. a preconizat cauzalitatea istorică, social-politică a faptelor literare, prioritatea conținutului asupra formei, militînd pentru echilibrul între doctrină și real, alegorie și transfigurare. Principala sa lucrare, *Istoria literaturii italiene* (1870—1871), urmărește relațiile dialectice ideal-real, conținut-formă, etic-estetic, artă-știință, afirmînd cu strălucire dinamica culturii și pregătind terenul pentru

crearea unei școli critice înaintate, premergătoare marxismului. Alte op. : *Eseuri critice* (1866) ; *Noi eseuri critice* (1872) ; *Memorii* (1889). (I. P.)

Descartes, René (1595—1650)

filozof și savant francez ale cărui idei au avut o mare influență asupra teoriei și practicii esteticii clasicismului*. Raționalismul, spiritul critic, proprii filozofiei sale, au contribuit la aprofundarea ideilor privind funcția de cunoaștere a artei, punând un accent nou pe rolul elementului rațional. În lucrarea *Compendium musicae*, D. introduce în estetică criterii ordonatoare menite să înlăture prejudecata potrivit căreia muzica ar fi domeniul unui *nu știu* ce prezentând în ansamblu și chiar în detaliu, procesul de creație artistică ca pe un proces organizat. Rezultatul va duce la o depreciere totală a rolului imaginației și al senzorialului, deoarece acestea nu pot răspunde adecvat apelului cartezian la „evidență rațională și claritate”. Prin introducerea în artă a spiritului metodei lui D., poezia și arta sint concepute independent de calitățile sensibilului, concepție ce va fi dezvoltată de Boileau* în fundamentarea esteticii clasicismului. (V. E. M.)

desen

redare a formei obiectelor prin linii, contururi, umbre cu ajutorul creionului, cărbunelui, conté-ului, peniței, cretei, laviului de tuș etc. Mod universal de expresie care a precedat cuvântul scris, d. s-a orientat în două direcții : d. *tehnic* (cu scopuri practice, utilitare) și d. *artistic*. D. *tehnic* cuprinde și d. *liniar*, cu variate forme de manifestare, printre care d. *arhitectural*, ce realizează proiectul unui edificiu sau al altei construcții, incluzând concepția funcțională a spațiului și indicând totodată ornamentarea sa artistică. D. *liniar* este folosit și de artiști pen-

tru stabilirea unor raporturi echilibrate între planurile tabloului, pentru plasarea unui monument în perspectivă etc. Tehnicile d. se compun din două elemente primare : linia și planul valorat și culoarea, ca auxiliar. D. poate fi de două feluri : 1) simplă schiță sumară ; 2) d. cerind cunoștințe speciale de geometrie descriptivă pentru a obține relieful obiectelor. D. se execută fie cu instrumente de precizie, fie cu mâna liberă. D. *artistic* (după natură, din memorie, din imaginație, fantastic) este prima expresie a artelor grafice și baza tuturor artelor vizuale. Indiferent de mijloacele folosite, d. fixează proiectul schițat al ideii artistice, punând primele jaloane ale viitoare opere, fie fragmentar, fie în ansamblul său. El este operația de bază care construiește, verifică, elimină sau adaugă. Există mai multe categorii de d. artistic : d. ca artă de sine stătătoare, schiță sau studiu care înregistrează imaginile pregătitoare ale unei opere sau determină în studii aparte detaliile și d. de exercițiu, obligator pentru menținerea abilității (de ex. *Rugăciunea zilnică*. Delacroix). De măiestria d. artistică depinde în mare măsură reușita operei. „Desenul a fost considerat ca piatra de încercare a unui talent” (Șirato). Modalitățile de expresie, ca și mijloacele folosite, au variat în funcție de epoca istorică și stilul artistului. D. artistic cu vîrf de metal, cunoscut din antichitate (cu un *stilus* ascuțit romanii gravau pe plăci cerate), se dezvoltă în evul mediu (cu vîrf de argint) ca și d. artistic cu pana de gîscă sau trestie, fiind utilizat pentru finețea liniei la ilustrarea manuscriselor. D. cu vîrf de argint se menține ca tehnică principală și în sec. al XV-lea și al XVI-lea (Rafael, Dürer, Holbein, pentru executarea studiilor de portret). În Renaștere, d. începe să se elibereze de tutela textului, constituindu-se ca un gen artistic autonom. Leonardo, Rafael, Dürer, Rem-

brandt îmbogățesc tehnicile, unele anterior existente, prin specularea calităților materialului. Astfel, de la stilul liniar al portretelor din profil realizat în peniță, se trece la portretul trei sferturi, adoptându-se modelarea plastică obținută prin cărbune, cretă sau laviu. Cărbunele, cunoscut din cele mai vechi timpuri, devine mijloc independent de expresie la sfârșitul sec. al XV-lea, odată cu descoperirea unui fixativ. Dürer îl introduce în Germania. Sânguina, prin calitățile sale picturale, este tehnica de predilecție a meșterilor florentini ai Renașterii, ea ajungând la mare strălucire prin Watteau. D. cu creion de grafit se practică frecvent de la sfârșitul sec. al XVIII-lea încoace, deși primele creioane din grafit au apărut în Anglia la 1500. D. în cerneală, executat cu instrumente cu vîrf dur (penița) sau cu instrumente moi (penel), calitatea depinzînd de exersarea mîinii în realizarea spontană a liniei sau petei, atinge o mare virtuozitate în Orient (China, care influențează și Japonia, de ex. în perioada Muromachi sau Kamakura). D. cu pensula e folosit în sec. al XVI-lea în Italia, ca și de Rembrandt, Lorrain sau Poussin în studiile de tablouri și peisaje. D. cu creioane colorate (pastelul) înflorește mai ales în Franța sec. al XVIII-lea (Boucher, Nattier, Chardin, Greuse, apoi Rosalba Carriera și, în sec. al XIX-lea etc. În România, alți maeștrii picturii, cît și mari artiști graficieni au fost desenatori remarcabili, ca: Th. Aman, N. Grigorescu, Șt. Luchian, J. Steriadi, C. Ressu, N. Tonitza, Th. Pallady, W. Arnold, C. Baba, Ligia Macovei, Florica Cordescu, Octav Grigorescu ș.a. (A. M. C.)

desen animat, v. animație

Dessoir, Max (1867—1947)

redactor al revistei *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, inițiator

al unor congrese internaționale de estetică. În tratatul său *Estetică și știința generală a artei* (1906), D. separă două obiecte distincte de studiu: pe de o parte, estetica, preocupată de „principiile esteticii” (obiectivismul, subiectivismul, probleme de metodă), „obiectul estetic” (armonia și proporția; ritmul și metrica, mărimea și măsura), „impresia estetică” (de simț, de formă, de conținut), „categoriile estetice” (frumosul, sublimul și tragicul, uritul și comicul) și, pe de altă parte, teoria generală a artei, interesată de „creația artistului”, „geneza și diferențierea artei”, „muzica și mimica”, „arta cuvîntului”, „arta spațiului și a imaginii”, „funcția artei” (spirituală, socială, morală). Separarea zonelor din urmă de cele speculativ-filozofice se înscrie într-un proces de ansamblu al pozitivării investigațiilor despre artă. Ideea „teoriei generale a artelor”, separabilă de estetică a găsit mai mulți adepți între cercetătorii germani ai secolului nostru. (I.L.)

De Stijl

revistă olandeză, fondată în 1917 de Piet Mondrian și Théo Van Doesburg în apărarea teoretică a neoplasticismului (considerat ca o continuare logică și firească a cubismului). Aci au apărut cele trei manifeste ale neoplasticismului. Deviza noului curent era: „Scopul naturii este omul, scopul omului e stilul” (stilul fiind conceput ca mijloc de dominare intelectuală de către om a dezordinii universale). La D.S. a colaborat și Brâncuși. D.S. a cultivat, pe lângă pictură, arhitectura, mobilierul, artele decorative și tipografia. Periodicul a găzduit și manifestări ale dadaismului*. Și-a încetat apariția în 1928. (R.S.)

Dewey, John (1859—1952)

filozof și estetician idealist american, unul dintre principalii reprezentanți ai pragma-

tismului. Potrivit concepției gânditorului american, „vechea separație”, proprie întregii gândiri clasice, între om și natură, materie și spirit, practică și teorie, muncă și contemplație, nu făcea decât să reflecte, pe planul speculației, nedreptățile existente pe plan social : „împărțirea oamenilor în sclavi, privați de dreptul la orice activitate creatoare, și stăpîni, creatorii de valori spirituale consacrați contemplației. Lumea contemporană ar fi însă democratică. De aceea, modul clasic de împărțire a activităților umane, în practice și spirituale, nu i se mai potrivește. Pentru D., omul, existînd, realizează o permanentă și indivizibilă experiență. Viața socială nu ar fi altceva, după el, decît experiență. În estetică, D. consideră concepția despre frumosul în sine drept cea care a favorizat ruperea creației artistice de celelalte activități umane, izolarea operei de artă de experiența comună. D. concepe esteticul ca fiind o calitate a experienței umane comune și anume, acea calitate care diferențiază experiența umană de activitățile mecanice, de comportamentul inconștient. După D. plăcerea estetică se traduce prin plăcerea unei experiențe împlinite, realizate pe deplin. *Art as Experience*, principala operă de estetică a lui D., constituie o strălucită demonstrație în acest sens. Op. pr. : *Human Nature and Conduct* (1922) ; *Experience and Nature* (1925) ; *The Quest for Certainty* (1929) ; *Art as Experience* (1932) ; *The Theory of Inquiry* (1939). (Gh. A.)

didacticism

exacerbare a laturii explicative și etico-pedagogice a artei, în dauna celei emoționale. Într-un sens larg, orice creație artistică presupune o componentă didactică, deoarece tinde să exercite o anumită influență modelatoare asupra publicului receptor. În arta religioasă sau în unele creații folclorice in-

tenția didactică este expresă ; în literatură există un gen didactic, încă actual, fabula ; numeroși scriitori de geniu, ca Hesiod, Dante, Milton ș.a., precum și toți cei care au cultivat satira, au creat și în virtutea unui țel didactic. D. desemnează deci nu prezența intenției etice și pedagogice în opera de artă, ci nesocotirea cerințelor specific estetice ale artei, incapacitatea de a transcende respectiva intenție, de a o incorpora organic în opera artistică, de a o transfigura în imagini artistice expresive, emoționante. (C.R.)

Diderot, Denis (1713—1784)

scriitor și estetician francez, figură proeminentă a iluminismului european, unul dintre fondatorii și redactorii principali ai *Enciclopediei*. Concepțiile sale filozofice au evoluat treptat de la o formă inițială de deism spre un materialism raționalist destul de subtil, pentru a sfîrși, în cele din urmă, într-un gen aparte de materialism panteistic. A manifestat un viu interes pentru tot ce putea să însemne, în epoca sa, înțelegere științifică a lumii. Este considerat ca unul dintre precursorii pozitivismului. Doctrina estetică a lui D. se constituie în strînsă legătură cu întreaga sa filozofie. D. privește natura ca un mare tot, în limitele căruia se înscrie fiecare existență individuală. Legea universală a acestui tot este mișcarea, prefacerea, dezvoltarea. Nașterea și moartea devin, dintr-o atare perspectivă, simple schimbări de forme, ale aceleiași unice substanțe. Neîncetata frămîntare, permanenta zbatere a tot ce există, formează marea enigmă a universului. Perceperea raporturilor armonice din natură și viață, raporturi prin care enigma totalității din care facem parte iese cel mai limpede în evidență, reprezintă pentru D., mobilul activității artistice, al înclinațiilor umane spre artă, înțeleasă ca nevoie de cu-

noaștere. Noțiunea de frumos ocupă un loc central în estetica lui D. Frumosul, în general, rezidă în descoperirea raporturilor din lumea reală. „Perceperea raporturilor este deci baza frumosului”; „Frumosul care rezultă din perceperea unui singur raport, e de obicei mai mic decât cel ce rezultă din perceperea mai multor raporturi”. Ideea că arta trebuie să imite natura, idee ce domină întreaga doctrină estetică a lui D., își găsește aici deplina sa justificare. Raporturile armonice din natură sînt întotdeauna simple și accesibile gustului. Artistul nu trebuie însă să copieze servil și la întimplare natura, ci să aibă în vedere doar situațiile care stau sub semnul raporturilor armonice cele mai fericite. Astfel, arta va fi întotdeauna superioară naturii. În consecință, opera de artă nu are nevoie să fie adevărată în sensul reproducerii fidele a ceva ce există, ci verosimilă, înfățișînd nu obiectul ca atare, ci, mai degrabă, un aspect al condiției sale ideale. Op. pr.: *Despre frumos* (1751); *Eseuri despre pictură* (1766); *Cugetări răzlețe* (1766—1780); *Salioanele* (1759—1771); *Paradox despre actor* (1773). (Gh. Str.)

diletant

1. Persoană cu o pregătire nesatisfăcătoare, superficială, într-un domeniu oarecare de activitate, inclusiv în cel al artei. Ca autor, d. dovedește o cunoaștere precară a „legilor” intime ale artei respective, o insuficiență în sușire și stăpînire a mijloacelor de expresie specifice, a tehnicilor de execuție etc. (în acest caz, diletantism însemnînd un nivel scăzut de profesionalitate), carențe la care se poate adăuga absența însușirilor native necesare pentru a putea deveni un artist autentic. Ca receptor al operei de artă, d. este opusul *cunoscătorului*, insuficienta pregătire viciind atitudinea sa perceptiv-estetică: fie că își dirijează atenția, cum arată

Hegel, către componentele estetic nespecifice ale operei (cum este textul literal într-o bucată muzicală „cu program”), fie că, așa cum arată T. Vianu, preluînd cunoscuta distincție a lui M. Geiger între „concentrarea internă” și cea „externă” în receptarea artei, manifestă preocupare nu pentru operă, ci pentru sentimentele pe care aceasta le provoacă. De remarcat că d. nu se identifică cu ignorantul; d. este „semidoctul” activității artistice. 2. Artist amator care participă la activitatea artistică din plăcere, d. fiind în acest caz opusul *profesionistului* (probabil, datorită sensului peiorativ al primei semnificații menționate, termenul este din ce în ce mai rar folosit în această a doua accepțiune). (C.R.)

Dilthey, Wilhelm (1833—1911).

filozof german, unul dintre fondatorii curentului numit „filozofia vieții” (*Lebensphilosophie*). Filozofia lui D. trebuie privită în perspectiva afinităților puternice ale gânditorului cu mișcarea filozofică a romantismului german. Hermeneutica lui Schleiermacher oferă una dintre cheile principale pentru înțelegerea gândirii lui D. La fel de reprezentativă este și cartea sa dedicată tinărului Hegel. Fenomenele spiritului ar putea fi înțelese doar pe calea unei psihologii întemeiate pe *comprehensiune* (*das Verstehen*). Metoda lui D., care opunea explicației cauzale, de tip rațional, o metodă *intuitivă* (faimoasa *geniale Anschauung* — „intuiție genială”), bazată pe *comprehensiune* și descripție, a avut o influență puternică în științele spiritului, inclusiv în estetică și critica literară. Critica lui Gundolf, școala lui Dvorak în istoria picturii, iar mai recent critica lui Georges Poulet în Franța, îi datorează enorm. Succesul se explică atît prin eficacitatea ei antipozitivistă, cît și prin iluzia că ar putea oferi o viziune sintetică a unei creații

culturale, eliminând principiul unei cauzalități social-istorice de tip materialist. O critică foarte convingătoare a iraționalismului din gândirea lui D. a întreprins Georg Lukács în cartea sa *Distrugerea Rațiunii* (1954). Explicație și comprehensiune, departe de a se opune antinomic, sînt demersuri metodologice complimentare. Cea mai importantă scriere a lui D. în cîmpul esteticii, cartea *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), cuprinde o teorie a imaginației poetice, foarte înrudită cu ideile romantismului german (mai ales în studiile despre Goethe și Novalis). (T.)

Dima, Alexandru (1905)

membru al Academiei de științe sociale și politice, teoretician român de formație raționalistă, cu o activitate multilaterală în domeniul esteticii generale, al studiului conceptelor literare și al interpretărilor artei populare. În acest sens, cităm cîteva din principalele sale lucrări: *Asupra domeniului și constituirii științifice a esteticii* (1942), *Probleme estetice* (1943), *Domeniul esteticii. Privire sintetică introductivă* (1947), *Conceptul de artă populară* (1939), *Conceptul de literatură universală și comparată* (1967). În lucrările consacrate esteticii, D. a fost preocupat de analiza obiectului specific al acesteia, situîndu-se în perspectiva caracterizării mai nuanțate a esteticului ca dimensiune spirituală și a esteticii ca disciplină prin excelență axiologică. Valoarea estetică a fost analizată îndeosebi sub unghiul relativei sale independențe. D. a considerat că din obiectul esteticii face parte nu numai studiul frumosului artistic, ci și a frumosului natural. Recunoscînd o serie de deosebiri între cele două specii de frumos, nu aderă însă la teza eterogenității absolute. Din lucrările cu profil estetic, menționăm și contribuția adusă în analiza complexă a conceptului de artă

populară, analiză ce-și păstrează și astăzi actualitatea. (Gr. S.)

Dimitrescu-Iași, Constantin (1849—1923)

filozof și estetician român. Se înscrie în istoria esteticii românești prin teza sa de doctorat, *Der Schönheitsbegriff* (Leipzig 1877), prin cursul universitar de estetică și prin publicarea unor valoroase eseuri în care face dovada unei concepții estetice mature, umaniste și democratice. Ideile sale estetice au fost cunoscute la noi prin articolele publicate în „România Literară și Științifică” (1895—1896) și anume: *Frumosul naturii*, *Frumusețea mișcării*, *Instinctul frumosului*, *Artă și frumusețea artistică*, *Frumosul muzical*, *Factorii frumuseții plastice*, *Frumosul poetic*, *Clasificarea artelor* etc. (I. II.)

dionisiac, v. apolinic și dionisiac

distanțare, v. Brecht

divertisment

1. Lucrare literară, dramatică, muzicală, coregrafică sau cinematografică, care pretinde să ofere contemplatorului doar un amuzament facil, menit să deconecteze de preocupările absorbante ale vieții cotidiene sau de cele grave, ale marilor întrebări. 2. Episod distractiv alcătuit din dansuri și arii, introdus în teatrul din sec. XVII—XVIII și executat în antracție sau la sfîrșitul spectacolelor de către dansatori, cîntăreji ori de către ansamblul actoricesc. (M. Br.)

Dobroliubov, Nicolai Alexandrovici (1836—1861)

critic și istoric literar, publicist și filozof materialist rus, unul dintre fondatorii esteticii democrat-revoluționare. Văzînd în creația artistică o reflectare adevărată a realității care se „schimbă în conformitate cu orientarea

vieții", D. dezvoltă idei estetice importante referitoare la rolul și conținutul social al artei, la caracterul ei militant și popular. D. apreciază aportul deosebit al operelor cu un mesaj umanist înaintat la educarea patriotică și estetică a publicului. Pentru D. arta este „o uriașă forță de cunoaștere și transformare a lumii”. Concepția istorico-literară și viziunea sa critic-sociologică („critica reală”) se caracterizează printr-o înaltă înținută științifică și ideologică, prin realism și originalitate, spirit polemic și vioiciunea publicistică, prin fermitatea principiilor și cultul adevărului. Op.: *Ce este oblomovismul?* (1859); *Împărăția întinericului* (1859); *O rază de lumină în împărăția întinericului* (1860). (Gh. Str.)

dodecafonism

metodă de a compune muzică prin intermediul seriilor alcătuite din cele 12 sunete ale gamei cromatice, cu obligația de a nu repeta nici unul înaintea epuizării tuturor celorlalte. D. constituie fundamentul teoretic al muzicii atonale *. În d. legile naturale care guvernează raporturile dintre sunete, specifice muzicii tradiționale și care permit o ierarhizare a lor după gradul de afinitate, fiind anulate, diferențierea în *consonanțe* și *disonanțe* dispăre. Inițiatorul tehnicii d., Arnold Schönberg, încearcă astfel să înlocuiască funcția tematică, melodică, prin cea serială, care nu mai dispune însă de contrastele furnizate de alternarea tonalităților, de perceperea calitativă a acordurilor. Intenționând să compenseze criza elementelor constructive pe plan structural, în planul și la nivelul conștiinței ascultătorului, d. apelează la contribuția unui text călăuzitor, la simularea unor trăsături stilistice ale muzicii anterioare (Schönberg, A. Berg) sau la concentrarea maximă a structurii (Webern) și adoptarea unor artificii coloristice. Ultima

orientare imprimată de Anton Webern, care va culmina cu serializarea tuturor parametrelor muzicii și nu numai a înălțimii sunetelor (Boulez, Stockhausen), nu poate stabili această tehnică. Esența ei numerică, permutațională deschide drum aleatorismului *. (L.)

Dorflies, Gillo (1910)

estetician italian, profesor la Universitatea din Milano. A predat, de asemenea, în numeroase universități din Europa și America. Este autorul unor remarcabile monografii despre Dürer și Bosch. Op. pr.: *Discorso tecnico delle arte* (1952); *De oscillazioni del gusto* (1959); *Il divenire delle arte* (1959); *Ultime tendenze dell' arte d'oggi* (1961); *Simbolo, comunicazione, consumo* (1962); *Il designo industriale e la sua estetica* (1963); *Nuovi riti, nuovi miti* (1965); *L'estetica del mito* (1967); *Artificio e natura* (1968). (Gh. A.)

Dragomirescu, Mihail (1868—1942)

estetician român, teoretician al literaturii. A elaborat o concepție estetică sistematică, abundentă în principalizări riguroase, pe care a numit-o *integralism*. Principalele caracteristici ale „esteticii integrale”, sintetizate chiar de către autor, sînt următoarele: imbinarea între metoda deductivă și cea inductivă; recunoașterea ca obiect de studiu, în exclusivitate, a frumosului artistic al capodoperelor; obiectul psihofizic (capodopera), generator de frumos, ca fapt de conștiință ce trebuie totuși detașat de ea; sublinierea principiului unității ce relevă recunoașterea operei de artă ca un tot unitar, organic, al unor elemente variate. Autorul *integralismului* a inclus în sistemul său un mare număr de teorii ale esteticii idealiste clasice, preluînd idei de la Platon, Kant, Schopenhauer, Hegel, Vischer etc., dar interpretîndu-le într-o modalitate proprie, în-

deosebi din perspectiva polarizării și resitematizării lor în jurul conceptului de *psihofizic*. Viziunea *integralistă*, ideea capodoperei și conceptul de frumos psihofizic sînt dimensiuni ce se invocă reciproc, neîncetat, obsesiv. „Estetica integralistă” exprimă în același timp o concepție de *intersecție* între principii și concepte îndelung explorate ale esteticii idealiste clasice și prefigurarea rigorii analitice, căreia îi este supusă opera de artă în estetica cea mai modernă. Dacă sub raportul coordonatelor istorice, sub aspectul unor corelări mai mult exterioare ale operei de artă, *D.* a îmbrățișat ideea unui frumos artistic perfect autonom și lipsit de mobilitate, punctul de vedere se schimbă atunci cînd arta este considerată în relațiile ei intime, interioare. Din această perspectivă, frumosul artistic este privit ca un cristal cu strălucire polivalentă, care își descoperă neîncetat noi fațete. Unele din ideile lui *D.*, privind virtuțile capodoperei artistice și ale frumosului psihofizic, ca și tendința sa intens analitică, au fost solicitate adeseori de fluxul ideilor estetice contemporane, ca o contribuție teoretică originală, ce nu mai poate fi menținută în umbră. Op. pr.: *Critica științifică și Eminescu* (1894); *Știința literaturii* (1926); *Integralismul* (1927). (Gr. S.)

dramatic

unul dintre cele trei genuri* principale literare (alături de genul liric și genul epic). Coteurile evoluției literaturii și ideologiei literare fac dificilă o definire a genului *d.* aplicabilă la variatele formații istorice. Conceptul de *d.* se modifică după diferitele etape istorice (dramaturgia antichității, misterele, moralitățile și farsele medievale, dramaturgia clasică, romantică, simbolistă, felurile formule ivite odată cu ultima jumătate a sec. al XIX-lea). Denominatorul comun poate fi constituit de cîteva caractere :

d. comportă o acțiune reprezentabilă (a „unității închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită” — Aristotel); el are un caracter mai intens conflictual, potențat și de selectarea mai strictă, de eliminarea verigilor intermediare ale acțiunii, de numărul plafonat de momente, tablouri, personaje; acțiunea lor reprezentată, comportă o sinteză între obiectiv și subiectiv, subliniată de Hegel, o sinteză epico-lirică, organizarea de fapte și auto-exprimarea personajelor prin dialog. Instrument principal dramaturgic, așa cum este narațiunea în epic, dialogul nu poate fi considerat definitoriu, abundînd și într-unele scrieri epice (romanele și narațiunile exclusiv dialogate ale lui Jules Renard, Roger Martin du Gard), iar pantomima, lipsită de dialog, situată la frontiera dintre literatură și coregrafie, rămîne dramatică. Compararea genului *d.* cu celălalt gen obiectiv, epicul, s-a practicat frecvent în istoria ideologiei literare (A. W. Schlegel, Goethe). După Goethe (*Wilhelm Meister*), personajul *d.* e caracterizat prin atitudine activă, în timp ce personajul romanesc e pasiv. Cu atenție la arbitrarul enunțurilor prea generale și la multiplele situații intermediare existente, comparația cu epicul arată că sacadarea construcției dramatice (împărțită în acți și scene) nu permite continuitatea și libertatea de mișcare în spațiu și timp. Barierele sînt mobile ca toate disocierile între genuri. Istoria literară consemnează interferențe frecvente, din punct de vedere estetic convingătoare, între *d.* și epic sau liric. De asemenea, dramaturgia contemporană tinde spre mobilitatea și flexibilitatea epicii. Întîmpinînd rezistența oamenilor de teatru, piesele poetice au abundat în mai multe momente ale istoriei literare (romantism, simbolism, dramaturgia lui Claudel etc.). Mai frecvente și mai puțin contestate, sînt interferențele cu epica. Construcția mai laxă, fără

convergență, a momentelor se întâlnește în piesele a căror acțiune urmărește desfășurarea unei existențe sau a unui larg eveniment istoric ori social. Acest tip de construcție se întâlnește în *cronicile* lui Shakespeare, în teatrul romantic (*Cromwell* — Hugo, *Lorenzaccio* — Musset), la Ibsen (*Peer Gynt*) și Shaw (*Sfânta Ioana*) dar capătă o frecvență caracteristică în dramaturgia contemporană (Brecht, Sartre, Camus, Camil Petrescu). La Brecht epicizarea teatrului are un sens estetic mai larg, ea referindu-se la crearea unei distanțe critice pentru spectator, menite să anuleze captația prezenței fizice a actorului. Mijloacele prin care teatrul modern încearcă să treacă peste limitele d. sînt felurite, reduse uneori la un artificiu puțin eficace (o varietate de monolog interior în *Sfraniul interludiu* al lui O'Neil). Ele sînt generate alteori de o sensibilă modificare externă: timpul nelocalizat sau imobilizat din piesele lui Ionescu și Beckett. (S.I.)

Dubos, Jean-Baptiste (1670—1742)

găbete francez, estetician și critic, membru al Academiei franceze. Găsește originea naturală și necesară a artei și a plăcerii estetice în comotunile lăuntrice, sursă nemijlocită a sentimentelor. Sentimentul este la baza fenomenului estetic. Omul se complăce în comotunile sale, în pasionalitate, dar în același timp tinde în mod necesar spre ușurare prin descărcarea lor, ceea ce duce la plăceri intense. Artă, imitație a realității, se naște din acest proces, avîndu-și rostul să emoționeze cît mai intens, să cutremure chiar, din care motiv suprema ei formă este tragedia. Senzațiile au și ele mare importanță, însă nu în sine, ci numai ca deșteptătoare de emoții. Muzica este artă în care mișcarea emotivă, captată nemijlocit, este prin excelență subiectivă. Ea conține „semnale ale pasiunilor date de natură și de la

care și-au obținut energia”. Pentru aceea ea este artă cea mai naturală. Artele plastice sesizează lumea obiectivă, adresîndu-se și ele în mod nemijlocit simțurilor, fără intermediul intelectului, fapt pentru care puterea lor de impresionare este spontană și deci tot intensă. Poezia, datorită limbajului, nu impresionează direct și spontan, ci treptat, prin intermediul intelectului, provocînd mai întîi diferite reprezentări. Poetul trebuie să deștepte imagini plastice, asemănătoare cu cele din pictură (dictonul lui Horațiu: „ut pictura poesis”). O condiție esențială a artei este verosimilitatea. Creatorul de artă este geniul, a cărui însușire fundamentală constă din patetism. El este înrădăcinat în condițiile social-istorice și geografice. Op. pr.: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. (L.R.)

Dufrenne, Mikèl (1910)

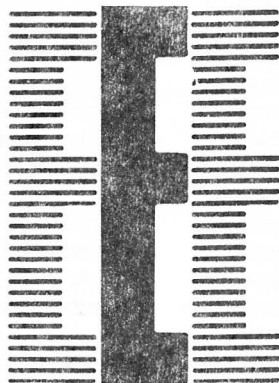
estetician și filozof francez de formație fenomenologică, dar deschis față de dialogul cu alte concepții progresiste, cu sensibile apropieri de marxism prin poziția sa umanistă și raționalistă. Ca filozof, a cercetat problemele filozofiei existenței și ale filozofiei limbajului, ducînd o polemică directă cu acele concepții contemporane (filozofia conceptului, structuralismul, psihanaliza, existențialismul) care, într-o manieră sau alta, prin abstractizare, pot avea implicații anti-umaniste. Ca estetician, a cercetat fenomenologia experienței estetice, elaborînd categoria de *obiect estetic*, raportul dintre execuție și creație în artă, plăcere și receptare, limbaj, sens, semnificație, semn, expresivitate, informație. În cercetarea variatelor noțiuni introduse în analiza estetică de semio-logie, structuralism, teoria informației, D. va avea o atitudine receptivă, precizînd însă limitele acestora și atrăgînd atenția asupra respectării specificului artei. O atenție de-

osebită a acordat categoriei poeticului *, definită atât ontologic cât și ca stare de spirit desemnând expresivitatea oricărei expresii, ea fiind considerată o categorie supraordonată, sinonimă de fapt cu specificul esteticului. Op. : *Phénoménologie de l'expérience esthétique* ; *La personnalité de baso un concept sociologique* ; *Le poétique* ; *La notion d'a priori* ; *Language and philosophy* ; *Esthétique et philosophie* ; *Pour l'homme*. (I.P.)

Dürer, Albrecht (1471—1528)

cel mai însemnat reprezentant al picturii renascentiste germane, personalitate multilaterală (arhitect, matematician, literat, teoretician al artei etc.), unul dintre primii cercetători ai legilor perspectivei și ai anatomiei. Tratatul său de geometrie descriptivă, cele *Patru cărți despre proporțiile umane*, jurnalele, scrisorile și poeziile sale alcătuiesc un adevărat organon al teoriei realismului renascentist, cu adânci repercusiuni în arta epocii, o *ars poetica* în centrul căreia trona principiul studiului adânc și minuțios al naturii și al fidelității față de ea. Sub influența umanismului nürenburghez și a călătoriilor făcute în Țările de Jos și Italia, concepția

sa artistică, în teorie și practică dominată de o notă filozofică gravă, marchează o modalitate tipică și originală de îmbinare a viziunii Renașterii venețiene a clasicismului mediteranean cu unele elemente ale spiritului nordic, ale goticului și ale artei populare germanice. O caracteristică a spiritului artei și esteticii lui D. a constituit-o investigarea universului, în special sub aspectul diversității infinite a aspectelor lui individuale, până la credința în existența obiectivă a mai multor tipuri de frumusețe perfectă, preponderența spiritului analitic asupra celui sintetic. Marcind joncțiunea dintre gândirea artistică medievală și cea modernă, opera sa teoretică și plastică exprimă aspirația la realism și măsură dar se resimte și de influența spiritului vizionar, a tentației fantastice, expresioniste, a *melancoliei* inspirate de spectacolul dezordinei și absurdității implicate în lume. D. a militat pentru emanciparea artistului de anonimatul condiției artizanale, pentru demnitatea creației superior tutelate de gândire. În subtext se resimt ecourile mișcărilor de idei înaintate ale societății germane, inspirate de Reformă și de războiul țăranesc. Alte op. : *Instrucțiuni asupra modului de a măsura* (1532). (R.S.)



eclectism

modalitate de creație tipică perioadelor de decadență sau de manierism din istoria artelor, în special a artelor plastice și arhitecturii, și care constă din asocierea necritică, adesea eterogenă, a unor elemente preluate din stiluri diferite sau din diferitele mijloace personale de exprimare ale unor artiști consacrați. E. s-a manifestat, de plidă, în arta tîrzie a Romei antice care a întrunit într-o manieră compozită, forme ale artei grecești, egiptene și ale artelor Orientului Mijlociu. De asemenea, el reapare și în operele Academiei din Bologna (1582-1585), caracteristice prin îmbinarea a diferite trăsături proprii marilor maeștri ai sec. al XVI-lea. Principalii reprezentanți ai manierei eclectice bologneze au fost membrii familiei de pictori Carracci. Proprie creației lor este virtuozitatea formală, slăbirea interesului pentru conținut

în avantajul efectului monumental-decorativ. Arhitectura din a doua jumătate a secolului trecut, care a calchiat și combinat în mod convențional stiluri istorice diferite, a purtat și ea un caracter eclectic. (R.S.)

Eco, Umberto (1932)

estetician și filozof al culturii italian, de orientare structuralist-semiotică, devenit cunoscut mai ales prin *Opera aperta*. (*Opera deschisă*, 1962) și *La struttura assente* (*Structura absentă*, 1968) în care încearcă să analizeze limbajul poetic ca mijloc de comunicare și să caracterizeze stilistic, cu ajutorul și al teoriei informației, o anumită orientare a artei și culturii occidentale. Modelul opere deschise este considerat ca o metaforă epistemologică care reproduce structura unui raport de consum și nu o pretinsă structură obiectivă a operelor. El este utilizat pentru

a defini, nu atât unul dintre termenii vechiului raport dintre forma închisă și forma deschisă, cât situația în care unele opere moderne (muzicale și plastice, mai ales) solicită intervenția directă a consumatorului — interpret. Structura e definită de E. drept „ceea ce nu este încă”, iar dacă este identificată, aceasta presupune existența la un nivel inferior a unei structuri mai elementare și mai atotexplicative. Orice structură individuală se raportează la o structură absentă, expresie a unui metacod prin care se transmite informația estetică. Cu cât structura devine mai improbabilă, mai ambiguă, mai imprezvizibilă și mai dezordonată, cu atât mai mult crește informația ca posibilitate de informare, ca deschidere ramificată de ordinii posibile. Concepțiile lui E., aflate sub semnul unor metodologii moderne și eficace, sînt influențate și de opera lui Marx, respectiv de modelul analizei structurale oferit de aceasta. Într-o anumită măsură el se oprește însă la stratul pur tehnicist al analizei. A publicat și studii de istoria esteticii medievale. (I.P.)

educație estetică

proces complex prin intermediul căruia se dezvoltă sensibilitatea estetică, înțeleasă ca aptitudine de a recepta semnificațiile obiectului estetic — în special ale operei de artă — și, odată cu acestea, de a resimți acea emoție amplă, senzorio-afectiv-intelectivă, care este bucuria estetică. E.e. presupune: 1) dezvoltarea „simțurilor umane subiective... o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, pe scurt, simțuri capabile de desfătări omenești, simțuri care se afirmă ca forțe esențiale umane” (Marx); 2) instruirea în datele istoriei artelor, instruire amplă și multilaterală; 3) contactul direct cu operele de artă, pentru ca informația să devină formare, capacitate de sesizare a acelor elemente care depășesc simpla înre-

gistrare mnemonică a unor nume, calificative, cifre sau măsurători legate de obiectele estetice și de creatorii lor; 4) cunoașterea limbajelor specifice ale diferitelor arte, pentru a se putea citi semnele expresive ale operelor de artă sau cel puțin inițierea (dacă nu erudiția) în cunoașterea specificității acestor limbaje; 5) dobîndirea capacității de a se ridica de la cunoașterea istoriei artei și a elementelor tehnice ale limbajului artistic, la semnificațiile majore ale operelor, și anume la acelea care reprezintă un *sens uman* al realității incluse în structura artistică. E.e. înseamnă formarea unui gust estetic menit să reacționeze spontan la creația estetică, prin aprobare sau dezaprobare și totodată formarea capacității de judecată estetică, în stare să poată argumenta preferințele pe baza unor criterii conturate de valorizare, legate de idealul estetic al aceluia care formulează judecata de valoare. E.e. este menită să-l orienteze pe contemplatorul obiectului estetic în direcția integrării bucuriei estetice în ansamblul vieții și problematicii sale umane, ideatice și emoționale, ca om aparținînd unei epoci istorice determinate și unei comunități omenești, istorice constituite. Noțiunea de e.e. nu se referă numai la consumatorul de artă ci și la artist care, dincolo de aptitudinile sale native, are nevoie să lucreze asupra lui însuși, să adîncească procesul apropierei de propria sa umanitate, să mediteze la procesul său de creație, în perspectiva rezultatului acestor procese, menite să asigure o comunicare între el și cel ce-i receptează opera, să constituie un mesaj artistic finalizat. (M. Br.)

eidetic

termen creat în 1920 de germanul E. Jaensch, desemnînd (în plan psihologic) dispoziția de a vedea, după voință, lucruri imaginare, purtînd o netă plasticitate, proprie

cu deosebire copiilor de la 10 la 12 ani. Esteticianul E. Jaensch recunoaște și însușirea unor poeți de a vedea idei, legitimând astfel posibilitatea poeziei de idei. La noi, principiul e. a fost susținut de Camil Petrescu. Termenul este folosit frecvent în fenomenologia lui Husserl : „reducția eidetică” este o metodă de reflecție care constă în a varia la infinit conținutul unei reprezentări pentru a degaja esența lucrului. (D. M.)

Eisenstein, Serghei Mihailovici (1898—1948) regizor sovietic de film și teatru, profesor de regie. Estetica sa cuprinde două idei : *montajul de atracții* și caracterul *orchestră* al unei povești filmate. *Atracția*, adică detaliul senzațional, procedeu relativ ieftin și cam artificial, se ameliorează devenind *sinecdocă*, adică evocare a totului prin parte. E. declara că *Potemkin* e „o suită de sinecdoci”, unde o scenă de o jumătate de minut declanșează în gând, instantaneu și clar, ideea generală a povestirii. Dar adevărata mare unitate de frumusețe cere ca scurta scenă de pe ecran să dezlănțuie lungi șiruri de gânduri. Asemenea scene-pivot există la E. dar sînt puține. El însuși nu își dădea seama de importanța lor și nu le deosebea de cele unde desfășurarea pe ecran și desfășurarea în minte erau de o durată egală. Turul său de forță a fost *Potemkin*, unde, urmînd exemplul lui Murnau și Lupu Pik, toate scenele de subiect sînt și scene de temă. A fost un caz strălucit de *cinema pur*, care nu are nevoie de nici un insert, de nici un subtitlu tipărit. Operație dificilă, a cărei reușită nu s-a mai repetat, filmele sale ulterioare căzînd în sinecdoci forțate, simpliste și naive, sau vizînd spre epopeea de super-producție stil *grand opera*. A doua idee a esteticii sale era că filmul, întocmai ca o orchestră, întrebuițează multe instrumente și, mai ales, le întrebuițează pe rînd, acordînd

prioritate cînd peisajului, cînd muzicii, cînd dialogului, cînd zgomotelor, cînd acțiunii, cînd culorii, cînd mimicii. Montajul, operație, după el, primordială, trebuie să asigure aceste precumpăniri succesive. (D. I. S.)

eleganță

însușire a unui stil literar și artistic de a-și asocia distincția, tactul și grația expresiei, cultul pentru forma aleasă și turnura indirectă, mediată a acesteia. E. este o calitate care nu se aplică la toate artele. Nu există o muzică elegantă, sau o pictură elegantă. Se aplică însă la mișcările trupului și mai cu seamă la costum ; prin extensiune, la obiectele care mobilează traiul nostru cotidian ; printr-o a doua extensiune, la arhitectură (eleganța catedralelor gotice) ; apoi printr-o a treia metaforică extensiune, la stilul literar. În toate cazurile, calitatea e. consistă dintr-o paradoxală alianță de expresivitate, gust, discreție și sobrietate. Tot ce e izbitor, nu este elegant ; Brummel, marele *arbiter elegantiarum* modern, spunea : „Dacă m-ați remarcat, înseamnă că nu sînt elegant”. Stilul (fie vestimentar, fie literar) strident, țipător, este contrariul eleganței și aparține mai curînd noțiunilor *șic* sau *la modă*. Printr-o ultimă extensiune, termenul se aplică la orice soluție, chiar a unei probleme de matematică, unde reușita e deplină iar calea urmată, simplă și lapidară. (D. I. S.)

elenistică (epoca~)

perioadă din istoria și civilizația Greciei și a Orientului Apropiat și Mijlociu cuprinsă între 323 î.e.n. și 30 î.e.n., adică de la moartea lui Alexandru Macedon pînă la cucerirea Egiptului de către romani. Cultura și arta acestei perioade, sinteză a culturilor elenice și orientale, cunoaște două tendințe : *individualismul* și *cosmopolitismul*, corespunzătoare stadiului avansat de descompunere a

societății sclavagiste tradiționale, progresului tehnico-științific, influenței exercitate de epicureism, scepticism, stoicism și, mai ales, de estetica realistă aristoteliciană. În arta e. se reflectă conflictele tragice și grandioase ale epocii, dar și simple scene de gen, se fac simțite tendința de idealizare eroică a personalității monarhilor, dar și preocuparea pentru reprezentarea lirică, simplă și intimă, adesea naturalistă, a caracterelor complexe, a vieții psihice individuale (în special a barbarilor și sclavilor), portretul sculptural neoficial remarcându-se prin adâncimea psihologică, iar statuara, în general, prin deplină cunoaștere a anatomiei. Pictura abordează cu virtuozitate idila pastorală, teme inspirate din viața de toate zilele, compoziția cu multe figuri, luminându-și coloritul și inițiind perspectiva; apar des peisajul și natura moartă, plastica de mici dimensiuni din teracota (statuetele de Tanagra—elegante, senzuale, grațioase), din fildeș, precum și glip-tica. Se impun gustul pentru reprezentarea copilului în variante mitologice, simbolul și alegoria, cultul frumuseții feminine (Venus din Milo, sec. al II-lea î.e.n.) și al eleganței, tratarea mai liberă și decorativă a ordinelor clasice până la etajarea lor, odată cu expansiunea urbanismului, extinderea mozaicului și a frescei etc. Principalele școli elenistice: Școala din Pergam (sfârșitul sec. al III-lea î.e.n.), Școala din Alexandria (a doua jumătate a sec. al IV-lea î.e.n.), Școala din Rodos, căreia îi sînt proprii statuara retorică și colosală, grupurile dramatice și complicate, în contrast cu seninătatea radioasă, echilibrul clasic și înclinația spre sublim a secolelor anterioare (*Victoria din Samotrace*, *Colosul din Rodos*, grupul *Laokoon*). Una dintre tendințele dominante ale artei și esteticii elenistice ar fi, după unii istorici ai artei, *academismul*, iar după alții, *barochismul* decadent. Mulți consideră arta elenistică drept o demnă

continuare sau chiar o încununare a evoluției clasicismului grec. (R.S.)

Eliot, Thomas Stearns (1888—1965)

poet, eseist și autor de drame în versuri, născut în S.U.A. și stabilit, din 1915, în Anglia. Paralel cu creația sa poetică, încununată cu Premiul Nobel (1948), a desfășurat o bogată activitate de eseist, ce interesează în cel mai înalt grad estetica, ea propunând o revizuire a valorilor estetice și o amendare a criteriilor criticii literare. În acest sens, opera sa estetică reprezintă o meditație asupra normelor gustului, o permanentă confruntare a principiului cu practica estetică a vremii sale. Printre preocupările majore cuprinse în eseurile sale cu caracter estetic amintim reflecțiile asupra demnității și necesității artei, sublinierea profunde semnificații umane a literaturii și artei, apelul la pondere, la echilibru artistic (între tradiție și inovație, între național și universal). Astfel, noțiunea de „autonomie a artei”, pentru care pledează adesea, scutită de orice conținut estetizant, este definită ca semnificație umană, ca opoziție față de mercantilism și platitudine. Deosebit de prețioase sînt și considerațiile sale în *Funcția socială a poeziei* (1945) sau preocupările de stabilire a raportului dintre limbă și poezie în: *Muzica poeziei* (1942), *Poezie și dramă* (1951) și *Cele trei voci ale poeziei* (1952). Alte op.: *Pădurea sacră* (1922); *Rostul poeziei și rostul criticii* (1933); *Ce este un clasic* (1945); *Despre poezie și poeți* (1957). (V.E.M.)

Eminescu, Mihail (1850—1889)

cel mai mare poet român și unul dintre cei mai de seamă lirici ai literaturii universale. E. s-a preocupat de categoria centrală a esteticii, frumosul, valorificînd izvoarele moderne ale concepțiilor lui Schiller și Kant, Schopenhauer și Hegel. Concepția estetică a

lui E. cunoaște e expunere unitară în studiul *Cultură și știință*, unde se susține că estetica nu poate cerceta numai legile frumuseții în artă, ci are obligația de a cerceta și frumusețea vieții. În acest fel va fi creată „lingă estetica artelor, o estetică a vieții”. E. este cel dintîi gînditor român care are în vedere și teoretizează „frumusețea naturală a vieții” și în primul rînd a omului, „cel mai nobil op de artă al naturii” din care artistul va extrage frumusețile artei sale. În felul acesta, E. corelează implicit eticul cu esteticul. E. vede izvorul frumuseții artistice în „părțile frumoase ale vieții”, dar și în exprimarea lor artistică, în comunicarea sensibilității poetice printr-o formă desăvîrșită. În acest fel, E. ajunge să se preocupe de problemele limbajului poetic, de frumusețea limbii și a cuvîntului în stare să exprime adevărul. O contribuție prețioasă aduce E. pe tărîmul esteticii teatrale, dezbătînd probleme referitoare la creația actorului, la repertoriul nostru național, la necesitatea creării teatrului ca instituție artistică. (I. II.)

emoție (estetică)

1. Moment al vieții psihice în care este transmisă experiența contemplației obiectului estetic. Faptul are loc sub forma unei diferențieri a funcțiilor generale ale psihicului într-un răspuns la anumite acțiuni perceptive care interiorizează transformările cantitative ale obiectului în calități. 2. Transformare a reacțiilor perceptive exprimate prin formele elementare ale facultăților afective în modificări colerative care dezvăluie unitatea obiectului cu sensibilitatea. 3. Expresie a satisfacției prilejuite de obiectul estetic, transmisă sub forma unei cunoașteri care îmbogățește psihicul prin dezvoltarea activă și organizată a imaginarii. 4. Expresie a afectivității care are rol de semnificant în formularea judecății de valoare. 5. Expresie

a afectivității transmise gîndirii operaționale a creatorului sub aspectul unei semnificații integrale în forma artistică. E. estetică, alături de admirația morală și de satisfacția intelectuală, apare drept una dintre manifestările fundamentale ale vieții omului, devenind totodată element de valorizare a activității și dezvoltării individului, cît și a umnului conceput în actualitatea și istoricitatea lui. Majoritatea abordărilor teoretice ale e. estetice, căutînd rădăcinile psiho-fiziologice constitutive pentru formele ei expresive, atestă o tratare psihologizantă. Față de emoțiile de bază, în cadrul cărora corelarea stimulilor și a expresiei este mai imediată, în expresia e. estetice stimulul senzorial nu mai transpare decît în travestiul unei construcții de ficțiune și reprezentare. Depășind încadrarea e. estetice în manifestările biologice (de exemplu, la Darwin, e. estetică era manifestarea care exterioriza puterea muzicii de a excita și susține impulsul erotic), ca și epuizarea ei în sfera pur perceptivă („pătrunderea emotivă”, în definirea lui F.T. Vischer), teoriile mai noi caută să stabilească contribuția e. estetice la constituirea judecății estetice sau la delimitarea caracterului sensibil al obiectului estetic, e. estetică fiind ea însăși un principiu organizator (principiu de unificare) al sensibilului, dezvăluind sensul obiectului și al trăirii. Astfel, prin accentul pe care Mikël Dufrenne îl pune în *Fenomenologia experienței estetice* pe „caracterul gînditor” al simțirii estetice, emoția devine evidență a acestei simțiri în depășirea cantitativului (prezență sensibilă care atestă realitatea obiectului) în calitativ (plenitudinea sensibilului care atestă frumusețea obiectului). O serie de artiști teoreticieni au contribuit la dezvoltarea teoriilor cu privire la e. estetică, incluzînd-o în actul creator, ca și în definițiile artei. „Starea de suflor”, concepută de Mallarmé ca surprindere

afectivă a obiectului poetic, trăire prin care obiectul nu mai este pur și simplu văzut, perceput, el fiind dobândit, resimțit, învestea e. estetică cu puterea de realizare a caracterului *inventat* al limbajului poetic, limbaj care „nu zugrăvește lucrul ci efectul produs de acesta”. Ca o consecință, influența unitară a poeziei asupra subiectivității era apreciată de Paul Valéry ca sesizabilă prin manifestarea e. estetice, poezia însăși „urmărind nu atât să transmită un fapt”, cât „să producă o emoție”. E. estetică fundamentează și exprimă sensibilitatea estetică, oferind subiectului datele constitutive ale reflecției estetice, transmițând plăcerea estetică, sub forma tendinței organizatoare, fără transpoziții discursive, a datelor obiectului într-o esență sensibilă. (L.D.)

empatie, v. intropatie

Engels, Friedrich (1820—1895)

filozof, istoric, teoretician al socialismului științific, unul dintre întemeietorii marxismului. Cercetările din domeniul istoriei și teoriei culturii ocupă un loc important și constant în activitatea sa. Alături de Marx, E. fundamentează și dezvoltă concepția materialistă cu privire la activitățile spirituale, caracterul derivat dar și activ, creator, al conștiinței sociale, relația dintre diferitele ei forme, opoziția între viziunea științifică și cea vulgarizatoare asupra culturii, suprastructurii, ideologiei de clasă. În scrierile elaborate împreună cu Marx (*Sfânta familie*, *Ideologia germană*, *Manifestul Partidului Comunist*), în propriile sale cărți (*Anti-Dühring*, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, *Ludwig Feuerbach și sfârșitul filozofiei clasice germane*, *Dialectica naturii*) și în scrisori (către Minna Kautsky, Margaret Harkness, Ferdinand Lassalle ș.a.), E. analizează rolul muncii în geneza artei, dezvoltarea

istorică a simțului estetic, efectele diviziunii sociale a muncii asupra artei, statutul creației spirituale în societatea capitalistă, activitatea culturală înnoitoare a clasei muncitoare, perspectivele artei în comunism și dezvoltă o serie de concepte estetice fundamentale, ca realismul, tipicitatea, tendința în artă, tragicul. Numeroasele observații și concluzii despre statutul istoriei artei și literaturii în diferitele orinduirii sociale, despre creația individuală a scriitorilor, artiștilor plastici sau esteticienilor sînt cuprinse în scrierile lui E. de-a lungul întregii sale activități teoretice. Sînt de reținut, în acest sens, exegeza începuturilor culturii omenești, a specificului spiritualității antice orientale, elene și romane, a civilizației medievale germane, engleze, franceze, celebra caracterizare a Renașterii, studiul iluminismului, romantismului și al realismului din secolul al XIX-lea ca și memorabilele notații despre Homer, Eschil, Dante, Boccaccio, Dürer, Shakespeare, Leonardo, Cervantes, Swift, Diderot, Rousseau, Hugo, Balzac, Schiller, Goethe, Heine ș.a., mărturii ale unei culturi enciclopedice, științifice interpretate. Referindu-se la socialiștii germani, spanioli, români, ruși, Lenin nota la un moment dat că ei „cu toții sorbeau din bogata comoară de cunoștințe și de experiență a bătrînului Engels”. Contribuțiile teoretice fundamentale ale lui E. și reflecțiile sale asupra literaturii și artei stau la temelie esteticii marxist-leniniste. (I. I.)

entropia estetică

categorie a esteticii informaționale*, prelucată din termodinamică, unde reprezintă o funcție matematică ce caracterizează starea de echiprobabilitate spre care tind elementele unui sistem. E.e. este identificată cu o stare de dezordine, în sensul în care ordinea este un sistem de probabilitate aplicat

la un sistem dat pentru a i se putea prevedea manifestările. Procesele fizice, naturale, se caracterizează printr-o entropie, respectiv dezordine crescândă. În opoziție, procesele estetice, ca procese de producere a informației, se definesc printr-o improbabilitate și o ordine crescândă a elementelor lor. În cazul proceselor estetice, dintr-o stare de *haos*, de entropie, deci de repartizare în-timplătoare a elementelor, ia naștere o ordine a semnelor în sensul unor organizări, structurări și configurări noi și riguroase. Acest cîștig de ordine, datorat intervenției creatoare a artistului asupra repertoriului de semne de care dispune, condiționează o descreștere a entropiei, ce poate fi desemnată și prin negativul ei, ca *negentropie* crescândă. Efortul artistului de a înlătura entropia elementelor constituie un proces creator deoarece ne oferă repartizări noi, improbabile ale elementelor semnifice. Prin această activitate negentropică el produce inovație, originalitate, *sortări neașteptate*, adică individualitate și ordine, respectiv, *informație estetică**. (V.E.M.)

epic

unul dintre principalele genuri* în care comunicarea literară e mediatizată de o narațiune. De aici, obiectivitatea scrierilor epice. Narațiunea (orală, recitată, la începuturile literaturii) e plasată la „persoana a treia a trecutului”, după formularea lui R. Jakobson. Practica literară a modificat și nuanțat atât obiectivitatea cît și plasarea în trecut. Interferențele de genuri au accentuat liricizarea scrierilor epice, liricizare prezentă sporadic și în epopee, intensificată de etapa romantică. Epica postbalzaciană cunoaște și un proces de dramatizare pe plan compozițional (romanul dramatic, schița) sau stilistic, narațiunea căpătînd un caracter aproape reprezentabil, dialogul crescînd în pondere.

Inexistente în forme tipic pure, ca și de altfel toate distincțiile de gen, dezmințind prin opere notabile orice canonizare și estompîndu-se în zonele de tranziție, trăsăturile caracteristice ale e. sînt mobilitatea, flexibilitatea, capacitatea de a se mișca foarte liber în timp și spațiu. De aceea încercările de normare ale clasicismului au fost aici mai inconsistente. Extensia în timp merge pînă la romanele generațiilor succesive sau la istoria parodică a umanității (*Insula pinguinilor* de A. France). Mobilitatea geografică sau socială — numărul de tablouri sau de medii străbătute — e asemănătoare. În opoziție cu sacadarea pe care construcția pe acte și tablouri o imprimă dramaturgiei, e. obține continuitatea mișcării în timp și spațiu. Jorul narator-personaj cunoaște în e. numeroase situații posibile, unghiurile de vedere și perspectiva corelată modificîndu-se prin alternări și opoziții. Încă din sec. al XVIII-lea, ficțiunea epistolară în pamflet sau roman (*Scrisorile persane*, *Nova Heloiză*, *Werther*, *Legăturile periculoase*) a fructificat această multiplicare de puncte de vedere. Scrierile contemporane au accentuat mult mobilitatea, de la paralelismul acțiunilor sau al unor planuri eterogene (descrierea comportărilor alternînd cu monologul interior) și pînă la diferitele forme de dislocare temporală, de intervertire a ordinei narative ori de lipsă intenționată a situării în timp. Dincolo de inevitabilele excese experimentale, această plasticitate crescută lărgeste instrumentul străvechiului gen narativ. Subdiviziunile epicului, *speciile* sale, conform vechilor și astăzi, în general, abandonatelor denumiri retorico-didactice : romanul, nuvela, schița (în proză), epopeea, balada ș.a. (în epica versificată) se disting unele de altele prin diferențe de ordin eterogen. Încercările unor direcții estetice contemporane de a da rigoare acestor distincții stau sub semnul

întrebării. Ca și în cazul altor forme literare, cele mai rigid normate au căzut în desuetudine. Subzistă, dominând peisajul literar contemporan formele epice mai flexibile și deci, mai greu definisabile. Printre ele, în primul rând, romanul. (S.I.)

epic (teatru~), v. **Brecht**

epigonism

calificativ peiorativ utilizat cu privire la o atitudine estetică, o operă, o mișcare artistică etc., încredințând pasișarea, absența originalității, a capacității creative, a spiritului inovator. În procesul istoric al evoluției artei, e. marchează etapa crepusculară a curentelor, ecourile întirziate ale acestora sau ale operei marilor personalități artistice, fapt concretizat în producții ce imită sau copiază viziunea estetică și maniera unor creatori de mare valoare. (C.R.)

ermetism

direcție estetică manifestată prin cultivarea unui limbaj artistic concentrat, greu inteligibil, preținzând să constituie suportul unei creații cât mai esențializate, distilate, eliberată de detaliu, anecdotă și pitoresc și cu o finalitate pronunțat estetizantă. Consecință extremă a procesului de evoluție a expresiei artistice spre rafinament și intelectualizare laborioasă, îndeosebi a afirmării ireductibilității și autonomiei ei, cit și a afirmării concepției independenței artistului față de public, tendința e atribuită cu deosebire poeziei. Părinții ei spirituali sînt considerați L. Gongora, G. Marino, J. Lyly, St. Mallarmé, P. Valéry ș.a., termenul intrînd însă ca atare în circulație la sfîrșitul sec. al XIX-lea. E. este totuși relevabil și în alte epoci ale istoriei artei și literaturii, fie prin utilizarea unor motive care pretind cititorului zestrea unui fond apercceptiv specializat, fie prin cultivarea

formelor sofisticate sau de prețiozitate și complicație ezoterică (cazul anumitor alegorii medievale). Sub denumirea de *ermetismo*, Francesco Flora a desemnat gruparea poetică fondată în Italia de Compagni, Ungaretti, Montale (1920—1945). În arta modernă e. s-a manifestat contradictoriu, de la cultul eufoniei în sine ca imitație stilizată a creației arhaice sau populare și pînă la metafora epistemologică, deschizînd, pe de o parte, calea spre demersul formalist, însoțit de subaprecierea de către creatori a realizării operei în contextul cultural și social-istoric concret, iar pe de altă parte, acționînd totuși în sensul elevării gustului public și al respingerii imitației manieriste. Audiența limitată a artei și literaturii ermetice este consecința promovării unui limbaj abstrus, dificil, accesibil doar pentru inițiați și al cărui obiect voit este acela al suscitării unei lumi sensibile noi, detașate de realitatea imediată sau chiar opusă acesteia, ca metarealitate. Resorturile ideologice întime ale e. sînt vecine cu cele ale autonomismului*, estetismului* și abstracționismului*, orice manifest al său incluzînd un protest antinaturalist, antiacademist, anti-iluzionist, în spiritul avangărzii* artistice. Îndreptîndu-se către asociațiile abstracte pe care practica demersului științific i le-a facilitat, poetul român Ion Barbu reprezintă, prin partea cea mai importantă a operei sale, pilda unei creații specifice e. El considera actul poetic ca o desfătare intelectuală, opera sa, nelipsită de vibrația emoției și de tensiunea comunicării, realizată la un înalt nivel al expresiei artistice, resimțîndu-se de pe urma unei severe cenzuri raționale. (M.Na.)

eroic

formă importantă de manifestare a sublimului, expresie viguroasă a unității idealu-

lui etic cu cel estetic. Categoria e. se concretizează în eroi, personalități libere, puternice, integre, care „iau asupra lor totalitatea unei acțiuni și o duc la îndeplinire” (Hegel). Social și istoric, prin esența sa, e. a întovărășit acțiunile de eliberare ale omenirii, ca și asimilarea artistică a acestora. Dovezi concludente ne furnizează războaiele sclavilor, războaiele țărănești, insurecțiile proletare — începînd de la Comuna din Paris și „actul său eroic de jertfire de sine” (Marx) — ca și arta antichității, Renașterii, a revoluțiilor burgheze și socialiste, de pildă, sau continuitatea reeditărilor „mitului prometeic” de la Eschil pînă la Arghezi. Cîtă vreme fapta creatoare e întovărășită de suferință, e. este corelat cu tragicul : „sufletul tragic se simte acordat eroic, căci adorația valorilor care constituie excelența speței noastre crește în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor care le întrerupează...” (Vianu). E. se poate însă și emancipa de sub tutela tragicului, prin împlinirea idealurilor. Apelul lansat de Marx filozofilor, de a nu se limita doar la interpretarea lumii, ci de a o și schimba, precum și practica construirii socialismului, largesc firesc sfera e. în viața și arta contemporană. (I.I.)

esență estetică

totalitate a notelor, însușirilor și trăsăturilor specifice ale unui obiect, fenomen sau ale unei situații estetice, care determină natura și calitatea primordială a operei de artă, caracteristicile sale particulare, originale, ireductibile, tonalitatea și coloratura sa unică, inedită, irepetabilă. E.e. se referă, deopotrivă, la conținutul și forma operei de artă, la unitatea ei structurală interioară, relevîndu-i aspectele principale, ceea ce are ea fundamental, necesar și relativ stabil, prin opoziție cu unele particularități ce n-o afectează decît împlător, superficial și tempo-

rar. Esența se află în corelație dialectică cu fenomenul. „Esența se fenomenalizează, fenomenul devine esență” (V. I. Lenin). V. și fenomen ; conținut și formă. (Gh. Str.)

estem

1. Termen, introdus în țara noastră de D. Caracostea (în lucrarea *Expresivitatea limbii române*), care desemnează, potrivit autorului citat, „toate acele aspecte ale limbii vorbite, cite au nu o simplă valoare afectivă..., ci una de expresivitate estetică”... conținutul conceptului „extinzîndu-se la toată sfera aspectului limbajului de la unele realități fonetice, pînă la structuri sintactice”. Cu toate că, răspunzînd unor critici, D. Caracostea afirmă că e. se referă și la conținutul limbii folosite în literatură (în special în poezie), considerațiile sale vizează doar planul expresiei în limbajul poetic, referindu-se cu precădere la rolul unor particularități de limbaj în intensificarea expresivității estetice. 2. Într-o accepțiune mai generală și mai riguroasă, e. este sinonim cu *semnul* * estetic, element de bază al limbajului estetic și, în special, artistic. (C.R.)

estetic

categorie de cea mai largă generalitate, căreia i se subsumează obiectele și procesele din natură, societate și conștiință, existente anterior omului sau făurite de om și întrunind condițiile unei structurări în stare să integreze armonios partea în întreg, valorizabile în raport cu criteriile constituite obiectiv în conștiința socială estetică a diferitelor epoci istorice. E. a fost multă vreme sinonimizat cu *frumosul* (considerat a fi categoria estetică de cea mai largă generalitate) dar de îndată ce trăsăturile frumosului au început să fie ale unei categorii particulare (ca și *uritul*, *tragicul*, *comicul* etc.),

e. tinde să-î ia locul pe care-l ocupă în doctrinele estetice mai vechi. (M. Br.)

estetica zen

sistem de idei estetice care decurge din filozofia zen, formă specifică a budismului mahayana, caracteristic prin afirmarea prezenței divinității în multitudinea vie a tuturor lucrurilor și a fericirii obținute nu prin sustragerea din fluxul vieții și pieirea în nirvana ca neant, ci prin acceptarea realității. Îndemnul către satisfacția oferită de către tot ceea ce este trecător, paralel cu refuzul demersului cognitiv de orice natură s-au cristalizat într-o concepție de tip programat antiintelectualist, e.z. opunind reflectării realității înscrierea în discontinuitatea pozitivă a existenței (ceea ce implică refuzul ideii de legitate, cauzalitate, previzibilitate, ca și exaltarea ambiguității). Făcînd apologia iluminării (satori), e.z. promovează spontaneitatea actului creator, precum și valoarea influențelor întâmplătoare, modelul unor imagini artistice nedeterminate, al unor interogații sui-generis (koan) menite să facă dovada eșecului inteligenței. Ca trăsături ale artei zen s-au impus : refuzul simetriei, flexibilitatea, ideea de proliferare a formei, indefinitul. Teatrul (Kabuki, No) acestei viziuni estetice cultivă dezordinea voită și pauzele lungi ; pictura valorifică spațiul ca entitate pozitivă în sine, propunînd ideea de unitate a universului prin tratarea comună a fondului și personajelor, caracterizîndu-se prin prevalența petei asupra liniei ; muzica e întemeiată pe lichidarea ierarhiei sunetelor și pe integrarea întîmplătorului. Ca estetică în sens larg, e.z. cuprinde tehnici cum sînt cele ale scrimei, tragerii cu arcul, arta ceaiului și a aranjării florilor (ikebana), arhitectura, extinzîndu-se pînă la comportamentul și relațiile interumane. Influența e.z. se face simțită în creația contemporană, cu deosebire

în S.U.A., ea impunîndu-se ca un „substitut mitologic al conștiinței critice” (U. Eco), ca îndemn adresat omului spre „a se bucura de ceea ce este trecător într-o serie de acte vitale” (U. Eco), expresie a celui individualism anarhic ce a condus spre „forme de reacție a-ideologică, mislico-erotică în fața civilizației industriale, fie chiar și prin recurgerea la halucinogene” (U. Eco, *Zen și Occidentul*). (M.Na.)

estetică

disciplină filozofică care studiază esența, legăturile, categoriile și structura acelei atitudini umane față de realitate, caracterizată prin reflectarea, contemplarea, valorizarea și făurirea unor trăsături specifice ale obiectelor și proceselor din natură, societate și conștiință sau ale creațiilor omenești (*artistice*). Aceste trăsături își capătă caracterul prin structurarea armonioasă, colorată, sau expresivă, legată de semnificația umană pe care ea o include. *Atitudinea estetică* * se regăsește la nivelul ei cel mai înalt și la cea mai mare densitate, în creația și receptarea artei *. E. studiază frumosul natural, esteticul locului de muncă, al obiectelor utilitare, al localităților și locuinței, dar mai cu seamă creația și receptarea artei, problemele comune tuturor ramurilor de artă : originea și esența artei, funcțiile și rolul artei în viața socială, legitățile generale ale dezvoltării artei, ale relațiilor dintre artă și realitate, dintre conținut și forma operei de artă, ale modalităților specifice de reflectare artistică, ale limbajului artistic, ale valorizării estetice (gust estetic și ideal artistic), ale educației estetice. E. elaborează categorii specifice, constituite în cursul dezvoltării istorice a sensibilității estetice și a practicii artistice (frumosul, sublimul, tragicul, comicul, grațiosul, uritul etc.). Fiînd o disciplină cu caracter filozofic, e constituie baza teoretică

și metodologică a teoriei fiecărei arte în parte (a teoriei literaturii, a teoriei artelor plastice, a muzicologiei, a teoriei cinematografice etc.), ca și a istoriei artelor și a criticii de artă. E s-a constituit ca disciplină filozofică specifică abia în sec. al XVIII-lea, cînd A.G. Baumgarten * îi dă denumirea, în lucrarea sa intitulată *Aesthetica* (1750), dar preocupările estetice datează din antichitate. Teorii referitoare la problemele frumosului și ale artei se găsesc încă la chinezi (Confucius, Lao-țzi), la indieni și mai ales la eleni (Hesiod, Heraclit, Socrate *, Platon *, Aristotel *, Democrit, Plotin *), la romani (Horafiu *, Plutarh), în evul mediu (Augustin, Toma d'Aquino *), în Renaștere (Alberti *, Leonardo da Vinci *) ca și în epoca modernă (din care nu se poate să nu fie menționate lucrările lui Vico *, Lessing *, Diderot *, Kant *, Schiller *, Hegel *, Schelling *, Shaftesbury *, Ruskin *, Belinski *, Cernișevski *). În a doua jumătate a sec. al XIX-lea și în sec. al XX-lea e. ia o amploare deosebită și numele de esteticieni care ar trebui menționate sînt foarte numeroase. Teoreticieni germani, ca Max Dessoir * și Utitz * au încercat la începutul sec. al XX-lea să distingă e. ca „filozofie a frumosului”, de „știința artei” (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) care ar avea să studieze problemele speciale ale creației artistice (legate de psihologia artistului) și ale relațiilor artei cu alte domenii ale culturii umane. (M. Br.)

În istoria gândirii estetice românești primele invocări ale conceptelor estetice le găsim încă la cronicari. Dosoftei, Miron Costin, Dimitrie Cantemir s-au referit la unele virtuți ale sentimentului estetic, elogiînd îndeosebi frumosul. Nu este vorba, firește, de o elaborare sistematică, cu greutate teoretică în sensul modern al cuvîntului, ci mai degrabă de aprecieri și înțuirii răzlețe, cu o rezonanță arhaică. Dar

trînturile cronicărești despre înălțimea spirituală, umanizatoare a frumosului nu se consumă în gol, ci au o finalitate constructivă și precisă, pe traiectoria formării și dezvoltării limbii literare, ca un îndemn la șlefuirea estetică a acesteia. Chiar și mai tîrziu, la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și în primele decenii ale sec. al XIX-lea, la reprezentanții Școlii ardelenne și la iluminiști (Petru Maior, Gheorghe Șincai, I. Molnar Pivariu, Ienăchiță Văcărescu, Ion Budai Deleanu, Ion Eliade Rădulescu) și, în bună parte, la cărturarii veacului trecut, elogiarea diverselor aspecte ale esteticului a constituit un aspect subsumat luptei pentru progresul și cizelarea limbii naționale. În general, elementele incipiente, nedezvoltate ale conceptelor estetice au în cultura românească veche această particularitate activă, pusă în slujba limbii ca unul din factorii cei mai de seamă ai constituirii unei națiuni. La jumătatea veacului trecut, în perioada revoluției din 1848, oameni de cultură, scriitori, cum au fost Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Cezar Boliac, Simion Bărnuțiu, George Barițiu, Vasile Alecsandri etc., au pus în mod deosebit accentul pe coordonatele sociale și naționale ale artei, considerîndu-le dintr-o perspectivă activă, educatoare. În același sens, cu un plus de elevație estetică și de teoretizare, au militat Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu și Bogdan Petriceicu Hașdeu. În cea de-a doua jumătate a secolului trecut, mari scriitori cum au fost Mihail Eminescu, I. L. Caragiale și alții au avansat idei progresiste despre umanitatea artei, despre frumos, despre raporturi ale artei cu viața etc. Ideea unei relații între umanism și artă, între viață și artă a fost de asemenea subliniată, în aceeași perioadă, de C. Dimitrescu-Iași iar filozoful materialist Vasile Conta a abordat arta ca o modalitate specifică de cunoaștere. În evoluția e. românești, una

dintre problemele cele mai constant abordate o constituie, începînd încă din prima jumătate a veacului trecut, relațiile artei cu socialul și naționalul. Opiniile generației pașoptiste, apoi, cu o remarcabilă vigoare, *Contemporanul* și Dobrogeanu-Gherea, o serie de reviste de la începutul secolului nostru, gruparea *Vieții Românești* și Garabet Ibrăileanu, Mihai Ralea, Nicolae Iorga, un număr impresionant de periodice progresiste ale perioadei interbelice marchează momente care, cu nuanțe proprii, cu diferențieri calitative, au o anumită continuitate în ce privește considerarea coordonatelor sociale și naționale ale artei. În ansamblul acestei continuități, o contribuție deosebit de importantă, care s-a impus cu prestigiul unei direcții, se datorează lui C. Dobrogeanu-Gherea, promotor al unor idei și principii estetice de orientare marxistă. Permanența abordării ideii caracterului social și național al artei se înscrie ca o linie fundamentală în dezvoltarea e. românești, chiar dacă uneori invocarea relației artă-societate a rămas tributară unor viziuni înguste. Ideile lui Titu Maiorescu converg spre o punere în relief pentru prima oară cu răsunet în cultura românească, a naturii estetice a artei. Direcția estetică în critica literară a fost inițiată, ca fenomen cultural, de către revista *Convorbiri literare* și mentorul ei T. Maiorescu. Mai ales către sfîrșitul secolului trecut se conturează un început de investigare teoretică specială, cu tendințe către categorial, a unor aspecte variate ale esteticului. În acest sens, se cuvine a fi amintit, în primul rînd, cursul special de e. al lui Simion Bărnuțiu, primul în cultura românească. Un curs de e. a publicat și Ion Slavici în *Educatorul*, iar Constantin Leonardescu a analizat probleme și metode ale e. contemporane lui. La începutul secolului nostru, Ovid Densusianu, Eugen Lovinescu, în continuarea di-

recției inovatoare a *Literatorului*, condus de Al. Macedonski, mulți scriitori și artiști au făcut, de asemenea, aprecieri care-și au locul într-o viziune mai suplă și mai modernă asupra complexității fenomenului artistic. După primul război mondial se realizează, în această direcție, un salt substanțial. Cercetarea diferitelor fațete ale esteticului se afirmase, în mare măsură, ca un aspect subordonat criticii artistice și culturale. Dar după primul război, critica literară și de artă nu mai pot face față singure tuturor problemelor teoretice. Înșiși critici și istorici literari de mare prestigiu ca Eugen Lovinescu și George Călinescu au simțit, la un moment dat, nevoia elaborării unor lucrări teoretice cu un mai pronunțat caracter estetic. Se poate vorbi, paralel cu continuarea îmbinării vii a unor probleme ale criticii și e., de o autonomizare relativă a abordării esteticului. Uneori această autonomizare a degenerat în autonomism steril. Dar privind procesul în ansamblul său, cercetarea teoretică de sine stătătoare a problemelor generale ale esteticului, ale specificității artistice ca atare, nu numai că nu s-a afirmat ca speculație dogmatică anchilozantă, ci a fost impusă de nevoia unei adînciri specializate a naturii fenomenului artistic, adîncire solicitată de o creație artistică mai complexă, evoluată. Unele studii românești de e. au avut prestigiul unui răsunet european. Cercetarea și depistarea naturii estetice a operei de artă au început, după primul război mondial, să se contureze ca o preocupare de vastă amploare. Lucrări cu un pronunțat caracter de teorie estetică, așa cum au fost cele elaborate în primul rînd de Tudor Vianu și, de asemenea, de Mihail Dragomirescu, Lucian Blaga, Liviu Rusu, Alexandru Dima, Mircea Florian, Eugeniu Speranța, Ioan D. Gherea, Felix Aderca, Mircea Mancaș, lucrări de teorie și istorie

literară cu importante analize și aplicații estetice ale unor personalități de mare prestigiu, ca Eugen Lovinescu și George Călinescu, studiile unor esești și critici cunoscuți, ca Paul Zarifopol, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Camil Petrescu, Dimitrie Cuclin, Petre Comarnescu, Gall Gábor, Alexandru Philippide, toate aceste elaborări, firește, cu diferențieri de concepție de la un autor la altul, au întreprins o mai bogată și nuanțată depistare a categoriilor și fenomenelor estetice. Emanciparea variatelor viziuni ale esteticului a cunoscut, între cele două războaie, și alte forme inedite. Alături de e. unora dintre grupările de avangardă românești în care domină sensul raționalist, au existat însă și orientări de avangardă mai puțin limpezi. În ansamblu, nu i se poate contesta avangardismului românesc un anumit non-conformism pozitiv și înnoitor. Orientarea împotriva căreia a fost necesară o opoziție îndelungată, susținută, din partea intelectualității progresiste, a fost cea mistico-obscurantistă. Din punct de vedere ideologic, aceasta a evoluat pe fondul gândirismului * și al trăirismului *. Afirmarea idealului estetic al unei arte legate direct de lupta revoluționară a maselor, corelarea ideilor teoretice cu fenomenul artistic concret, ancorat în contemporaneitate, combativitate profundă față de manifestările ideologice retrograde, tendința de a contribui într-un sens larg la sporirea și adîncirea eficacității sociale a creației artistice, sînt cîteva dintre trăsăturile caracteristice ale ideilor estetice de orientare marxistă afirmate de către revistele aflate sub influența directă sau indirectă a mișcării muncitorești, a partidului comunist, aflat pe atunci în ilegalitate. (Gr. S.)

După 1944, mulți dintre universitarii consacrați prin lucrări de adîncă erudiție

și de un rafinat gust artistic, în prelungirea evoluției lor anterioare, se apropie de filozofia marxistă sau chiar se integrează concepției materialist-dialectice și dau gândirii noastre estetice mai noi, greutatea prestigiului personalității lor (G. Călinescu, T. Vianu, M. Ralea, L. Rusu, Al. Dima ș.a.). Critica literară și critica de artă își fundamentează acum judecățile de valoare pe principiile estetice marxiste. Treptat, se constituie, în cadrul institutelor de cercetări ale Academiei, ca și în instituțiile de învățămînt superior, colective de cercetători care își dedică activitatea studiilor de e. generală, cu caracter filozofic sau studiilor de teorie a diferitelor arte. E. filozofică dă la iveală, pe lîngă studiile publicate în revistele de specialitate (*Revista de filozofie*, *Analele de estetică ale universităților*) și monografii mai ample rezervate unor probleme tradiționale ale e., dar raportate de data aceasta, la arta și receptarea estetică din epoca noastră. Au apărut astfel lucrări privind cunoașterea artistică (Marcel Breazu), idealul și valoarea estetică (Ion Pascadi), categoriile estetice (ca *monumentalul*: Ion Ianoși, *frumosul*: Grigore Smeu, *sublimul*: Titus Mocanu), raționalitatea specifică a artei (Radu Sommer), metodele matematice de investigație estetică (Solomon Marcus, Victor E. Mașek, Mihai Nadin). Apar de asemenea monografii colective care analizează aspecte multilaterale ale educației estetice și ale esteticului cotidian. Dezbaterile în jurul problemelor e. capătă și în publicațiile noastre periodice și chiar în presa cotidiană, o amploare necunoscută în trecut. Teme ca: aplicarea metodei dialectice în e. (Ion Ianoși), modernitatea artistică (Marcel Breazu, Gheorghe Achîței), național și universal în artă (Gheorghe Stroia), limbajul artistic (Marcel Breazu), sensul, funcția și structura artistică (Ion Pascadi), accesibilitatea artei

(Dumitru Matei și Adrian Rădulescu), funcția cognitivă a artei (Victor E. Mașek), atrag în discuție nu numai pe teoreticieni ci și pe artiști și trezesc în rindul publicului un interes din ce în ce mai susținut. În cadrul catedrelor de e. se întreprind studii referitoare la metodele predării e. și la unele probleme legate de aplicarea principiilor estetice la teoria diferitelor arte (Csechi Gyula, Ion Toboșaru, George Bălan, Andrei Strihan, Radu Negru). Gândirea estetică românească din trecut este din ce în ce mai amplu valorificată critic de pe pozițiile marxiste, înlăturându-se treptat îngustimi de apreciere (Grigore Smeu, Ion Pascadi, Ion Iliescu, Z. Ornea, Ileana Vrancea). Sint de asemenea comentate ample doctrine ale unor esteticieni de peste hotare (Ion Ianoși, Nicolae Tertulian, Gheorghe Achiței). Alături de fenomenul artistic, e. românească are astăzi de dat răspunsuri unor probleme care capătă din ce în ce mai multă actualitate ca: problemele e. industriale (Ionel Achim), ale urbanismului (Anton Moisesescu), ale e. bunurilor de larg consum etc. Au fost de asemenea inițiate cercetări referitoare la influența dezvoltării diferitelor *mass-media* asupra creației și receptării operei de artă (Pavel Cimpeanu). Aportul în e. al metodelor promovate de cibernetică, informatică, semantică și structuralism (Mihai Nadin, Cezar Radu), constituie preocupări actuale ale unor cercetători care analizează astăzi, de pe poziții marxiste, rezultatele obținute grație acestor metode, făcând însă critic distincția între aceste metode și concepțiile filozofice asumate de ele, respingând absolutizările lor. E. românească de astăzi pledează pentru o artă legată de concepțiile *umanismului* marxist, o artă în care prezența omului să se facă simțită în formele limbajului artistic contemporan. Mișcând pentru un *conținut* artistic (ideatic și emoțional), consonant cu întreaga noastră

orientare ideologică, e. marxistă românească acordă, totodată, un interes susținut specificității valorii estetice, trăsăturilor caracteristice ale limbajelor artistice. Ea combate confuziile posibile între domeniul estetic și celelalte domenii ale conștiinței sociale, dar relevă, totodată, interacțiunea lor. Dezbătând relațiile între ontic și axiologic în opera de artă, între structură și sens artistic, între previzibil și imprevizibil în procesul de creație, accentuând asupra interdependenței dintre etic și estetic, dintre libertatea și responsabilitatea artistului, e. românească contemporană relevă lipsa de valoare a tezei formalismului artistic despre independența formei de *conținut* artistic al operei, inconsistența artistică a operei oferite doar ca obiect estetic *opac*, dincolo de care să nu se întrevadă existența Omului în lume. În dezvoltarea cercetărilor de e. din ultimii ani, și-au adus ample și valoroase contribuții cercetători, critici, istorici și teoreticieni ai diferitelor arte ca: Al. Dima, D. I. Suchianu, Eugen Schileru, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Silviu Iosifescu, Al. Piru, Ov. S. Chrohmălniceanu, Paul Georgescu, Dumitru Micu, Vera Călin, Adrian Marino, Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Mihnea Gheorghiu, Nicolae Balotă, Matei Călinescu, Pascal Bentoiu, Mircea Popescu, Radu Bogdan, Amelia Pavel ș.a. (M. Br.)

estetică abstractă, v. estetică informațională

estetică cotidiană

domeniu al esteticii generale care abordează modalitatea de afirmare a esteticului în afara artei, și anume, în sfera locului de muncă, a locuinței, arhitecturii și urbanismului, a relațiilor sociale etc. Calitățile estetice se afirmă nu numai în zona creației artistice unde funcția estetică este prioritară, ci și în zona ambianței cotidiene, a cadrului

de obiecte materiale și de relații sociale în care oamenii își desfășoară viața. Elementul fundamental în acest context îl constituie subordonarea calității structurii și funcției utile a obiectelor vieții cotidiene. Specificul esteticii vieții cotidiene, spre deosebire de estetica artei, decurge, așadar, din relația : funcție—structură—esență. Astfel, esența estetică a obiectelor vieții cotidiene depinde într-o măsură considerabilă de structura lor adecvată funcțiilor materiale pe care sînt chemate să le îndeplinească în universul colectivităților umane. E.c. sintetizează o întreagă experiență estetică, teoretică și practică în domeniul *industrial design*-ului (estetica industrială), în estetica urbanismului și, în general, a așezărilor umane, estetica produselor de larg consum, estetica relațiilor sociale ș.a.m.d. (I.A.)

estetică existențialistă

ansamblu de concepții și principii privitoare la artă, manifest în filozofia existențialistă. Valorificînd în special dimensiunea axiologică a filozofiei, existențialismul prezintă el însuși numeroase afinități de structură și finalitate cu arta. Reprezentanți marcanți ai existențialismului ca Heidegger* și Gabriel Marcel văd în filozofie o creație de esență poetică, o lectură a ființei, iar pentru Camus adevăratul filozof este artistul. Filozofi-scriitori și filozofi-dramaturgi, practicînd cu predilecție eseistica, majoritatea filozofilor existențialiști includ literatura ca parte integrantă în sistemul lor de gândire, preocupările pentru problemele estetice decurgînd logic din poziția lor. Printre sursele e.e. amintim (alături de numele unor poeți ca Hölderlin și Rilke* care au influențat ramura germană a existențialismului și al unor scriitori ca Dostoevski* și Kafka*, care marchează opera lui Sartre* și Camus*) estetica romantică și fenomenologia. Ideea fun-

damentală a esteticii romantice cu privire la rolul central al artei în ansamblul preocupărilor umane și la funcția deosebită, revelatorie a acesteia în cunoaștere, este laî-motivul mărturisit sau nemărturisit al întregii e.e. Importanța acordată de Heidegger și Sartre percepției estetice care, neseparînd subiectul de obiect, ar efectua în sine reducția fenomenologică, pentru a sesiza astfel fenomenul în esențialitatea sa, cercetarea limbii ca instrument de dezvoltare a esenței realității, distincția efectuată între limbajul științific, care *traduce*, semnifică o realitate exterioară sieși și limbajul estetic, care nu ar semnifica nimic exterior operei literare și de artă, ne trimit la fenomenologie. Caracterul neomogen al gândirii existențialiste se manifestă și pe planul concepțiilor estetice, determinînd o mare varietate de teorii, de la conceperea artei ca revelare a unei esențe absconse, mistice, transcendente a realității (Heidegger, Jaspers, Marcel), pînă la înțelegerea artei ca instrument de transformare a realității, a praxisului (Sartre). Prin cei mai avansați reprezentanți ai săi (Sartre), e.e. permite un dialog fertil cu estetica marxistă. (M.S.)

estetică fenomenologică

curent influent în estetica contemporană inspirat de doctrina filozofică a lui C. Husserl*. Reprezentanții săi de seamă sînt M. Geiger*, J. Conrad, R. Ingarden*, J. P. Sartre*, M. Dufrenne* ș.a. Două concepte corelative — obiectul estetic și experiența estetică — însumează întreaga problemă a e.f. Obiectul estetic desemnează, de regulă, opera de artă în ipostaza ei de fenomen, dată în actele revelatorii ale conștiinței estetice intenționale. Corelat actelor conștiinței perceptive, dar avînd drept suport opera de artă, obiectul estetic își revendică elucidarea statutului ontologic. Există

mai multe soluționări ale acestuia, ele variind între conceptele de ideal (Conrad), intențional (Ingarden) sau imaginar (Sartre). Subordonată obiectului estetic, experiența estetică este descrisă în demersurile ei constitutante și constitutive, accentul fiind pus, mai ales, pe structurile apriorice ale conștiinței, pe „funcția irealului”; „a conștiinței imaginative” (Sartre) sau pe puterile perceptive ale sensibilității generalizatoare (Dufrenne). E.f. este identificabilă după modul în care urmărește constituirea transcendentă a datelor eidetice* fără să se ocupe de geneza lor, sau în care preconizează comprehensiunea intuitivă (dar laborioasă) a esențelor, analiza structurilor și relațiilor obiectului estetic. Din aceasta se prefigurează o sistematizare posibilă a direcțiilor de cercetare ale e.f. în trei grupuri mari de probleme : a) fenomenologia obiectului estetic ; b) descrierea straturilor esențiale ale operei de artă ; c) fenomenologia experienței estetice. E.f. se ocupă, îndeosebi de particularitățile sensibilității artistice, de raportul dintre aspectul perceptiv și cel ideal al imaginii, reconstituite în actul de „lectură”. Demersurile receptării operei de artă prin care se configurează obiectul estetic, sînt analizate cu mare pătrundere și constituie, de fapt, capitolul cel mai izbutit al e.f. Această preocupare reduce oarecum deficiențele doctrinei fenomenologice în genere, ca idealism transcendentă. Descrierea experienței receptorului este preferată, deoarece ea se acordă mai direct cu exercițiul intuiției eidetice căreia fenomenologia îi conferă valoare de metodă. Considerînd opera ca pe o esență atemporală, e.f. înclină spre autonomizarea absolută a valorilor estetice. Față de tendința formalistă din arta modernă, e.f. manifestă însă o anumită rezervă, dictată de exigențele sale privind expresivitatea sensibilului și mersul firesc al

receptării estetice. În interiorul e.f. se desprind două direcții de cercetare : a) în planul structurilor operei de artă (R. Ingarden, N. Hartmann*) și b) în cel al problematicii din jurul actului de valorizare estetică (M. Dufrenne, J. P. Sartre). Prima direcție anticipează teoretic apariția structuralismului. Cea de-a doua dezvăluie afinitățile e.f. cu gestaltismul*. (N.N.)

estetică generativă

domeniu al *esteticii informaționale** definit prin „circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și teoremelor prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale, funcționînd ca semne, se poate obține în mod deliberat și metodic o stare estetică” (M. Bense*). E.g. este analogul unei gramatici generative, în sensul definit de Noam Chomsky. Scopul ei constă în descompunerea procesului de creație artistică într-un număr finit de etape constitutive în vederea alcătuirii programelor de realizare a stării estetice cu ajutorul computerelor. E.g. este deci o teorie matematico-tehnologică a transformării unui repertoriu (de semne) în directive, a directivelor în procedee și a procedeeelor în realizări concrete. Oricărei e.g. ce face posibilă o sinteză estetică trebuie să-i premerge o estetică analitică. Prin procedeele acestea din urmă structurile estetice aparținînd unor opere existente urmează să fie prelucrate sub formă de *informații estetice**. Acestea trebuie să poată fi, la rîndul lor, descrise abstract, spre a putea fi proiectate și realizate, conform unui plan, într-o mulțime de elemente materiale. E.g. este ca atare o estetică productivă. (V.E.M.)

estetică industrială, v. industrial design

estetică informațională

orientare distinctă a esteticii experimentale

contemporane fundată pe utilizarea principiilor și concepțiilor unei teorii matematizate, generale sau speciale, a informației și comunicației în analiza și descrierea evenimentelor estetice. Termenul de e.i. a fost introdus și utilizat pentru prima dată de Max Bense * în prelegerea sa *Estetica modernă*, ținută în 1957 la Stuttgart. Între timp s-au mai propus și alte denumiri generice pentru această direcție de cercetare, precum *estetică abstractă* sau *estetică numerică*. Noțiunile ei fundamentale sînt cele de *informație* și de *mesaj* (acesta din urmă definit, conform teoriei comunicației, ca o succesiune discretă sau continuă de evenimente măsurabile, repartizate într-o desfășurare temporală). Prin considerarea operei de artă ca un mesaj alcătuit dintr-un sistem de semne, ni se oferă posibilitatea analizei ei din punct de vedere informațional. Constituirea e.i. se bazează: 1) pe preluarea și dezvoltarea lucrărilor premergătoare de analiză matematică a operei de artă (G. D. Birkhoff*, A. W. Whitehead, Pius Servien*, W. Fuchs); 2) pe istoria încercărilor de a investiga arta din punctul de vedere al comunicației estetice (Ch. Peirce, W. Morris*). Contribuțiile contemporane cele mai importante la constituirea și dezvoltarea e.i. s-au conturat în cadrul colocviului de estetică de la Universitatea din Stuttgart și se datoresc lui M. Bense, E. Walther, H. Frank*, R. Gunzenhäuser, S. Maser ș.a. În aceeași direcție se înscriu și cercetările lui A. A. Moles* (Paris, Strasbourg), D. Alsleben (Hamburg), W. E. Simmat (Frankfurt) ș.a. Furnizînd, prin însăși natura metodei sale analitice (cantitativ-constatative), doar judecăți de tip existențial asupra operei de artă, judecăți vizînd exclusiv stratul ei ontic, în imanența* sa, și făcînd abstracție de transcendența socială în care se stabilește raportul subiect-obiect și valența axiologică a operei, procedeele e.i.

ne oferă doar un demers parțial în explicarea obiectului cercetat. El se cere întregit prin includerea datelor obținute într-o viziune filozofică cuprinzătoare și în perspectiva unui ideal estetic și social bine definit, capabil să pună în evidență și relația dialectică dintre existența obiectual-concretă a operei și semnificația ei în orizontul uman al creatului. (V.E.M.)

estetică numerică, v. estetică informațională

estetism

concepție ce absolutizează, în istoria artei și a esteticii, natura formală a frumosului, negînd sau minimalizînd în sensul formalismului*, autonomismului* și al artei pentru artă*, rolul și importanța conținutului artistic. E. opune arta realităților și vieții sociale, neglijînd totodată corelația ei cu celelalte forme ale conștiinței sociale. În ceea ce privește procesul receptării artistice, izolează componentele senzoriale din complexul de excitații declanșat de operă, absolutizînd elementele frumosului ce ne emoționează nemijlocit pe cale senzorială. Eroarea teoretică a e. constă nu atît în faptul că privește frumosul ca o chestiune de formă, ci mai ales în aceea că ia în considerație numai aspectul său formal. În cadrul teoriei și istoriei artei, e. separă în mod net adevărul și binele de frumos, proclamînd valoarea sa absolut autonomă (ca de pildă în manierism*, în anumite aspecte ale esteticii romantice sau în diversele variante ale formalismului contemporan). În viziunea e. arta devine astfel un domeniu al aparențelor frumoase și al jocului liber al imaginației, situat dincolo de orice condiționare sau ideal extra-estetic. În istoria stilurilor, e. separă valorile decorativ-estetice ale unui stil de forța sa de expresie ca întreg și face abstracție de dialectica dintre stil și metodă.

În anumite domenii ale artei aplicate și ale industrial design-ului, e. se manifestă prin neglijarea primordialității laturii utilitar-funcționale a produselor respective, a valorii lor de utilizare, în virtutea unei înfrumusețări în sine a obiectelor. Ca urmare, iau naștere forme artificiale și încărcate, ce contravin funcției practice a produsului, ajungând până la anularea valorii sale de utilizare (de pildă mobile pretențioase și incommode, lămpi sofisticate ce nu mai luminează suficient, hoteluri în care mai mult de jumătate din spațiu este nelocuibil etc.). Presupusa frumusețe a unui obiect de consum, neconfirmată în procesul utilizării sale, se transformă în ultimă instanță în ceva urit și de prost gust. E. poate fi, în acest sens, o sursă a kitsch-ului. Pe plan social, e. a fost utilizat uneori în cadrul curențelor de avangardă ca o formă indirectă de protest împotriva academismului retrograd sau a transformării operelor de artă în simple mijloace de propagare a principiilor moralei și ideologiei burgheze. Din acest punct de vedere, accentuarea de către e. a libertății și independenței absolute a artistului și actului de creație a contribuit totuși la realizarea unei mai clare delimitări în definirea specificului artei, contribuind totodată la efortul de constituire a esteticii ca disciplină de sine stătătoare. În același sens și luptind împotriva confuziei de planuri dintre estetică și politică, T. Maiorescu a combătut falsele valori artistice ale poeziei patriotarde din epocă ce neglijau forma artistică în avantajul conținutului declarativ-didacticist. Menținerea e. și propagarea lui dincolo de condițiile concret istorice amintite, duce la ruperea creației artistice de realitatea socială, la golirea operelor de artă de conținut social-ideatic și ca atare la negarea funcției cognitiv-educative și militante a artei și artistului în cadrul societății. (V.E.M.)

eteronomia artei

concept care se referă la statutul ontologic al artei (ca principiu implicat în definiția ei), determinând totodată și o anumită perspectivă metodologică în studiul fenomenului artistic. Opusă viziunii autonomiste, care consideră arta ca o realitate în sine, suficientă sieși și integral autotelică, ideea e.a. relevă corelația artei cu realitatea extraartistică, derivarea ei istorică din alte tipuri de activitate umană, interacțiunea ei cu celelalte forme ale conștiinței sociale, finalitatea ei socială complexă. Prezent (declarat sau subînțeles) în majoritatea sistemelor teoretice din istoria esteticii, principiul e.a. a servit ca punct de plecare în explicarea apariției artei (din muncă, din magie, din rit, din joc etc.), a evoluției ei (punind-o în legătură cu dezvoltarea existenței sociale obiective și cu mutațiile din alte domenii ale vieții spirituale), precum și a funcției ei sociale (presupunându-se și o finalitate etică, ideologică, politică etc.). Principiul ca atare stă și la baza unor interpretări deformant-unilaterale ale fenomenului artistic (cea exclusiv psihanalitică, cea sociologist-vulgară ș.a.); prin urmare, el nu conduce la o înțelegere adecvată a artei decât dacă e integrat în ansamblul unei concepții filozofico-estetice științifice. Ocupind un loc central în estetica marxistă, ideea e.a. se concretizează în teze ca: rolul muncii în geneza artei, arta ca formă specifică de reflectare a realității, arta ca formă a conștiinței sociale, determinată, în mod mediatizat și în ultimă instanță, de baza economică, legătura dintre artă și ideologie (caracterul de clasă al artei), corelația național-universal în artă, funcția educativă a artei. Ea se concretizează, de asemenea, în cerința studierii artei, a curențelor artistice, a marilor opere etc. în contextul istoric, social și cultural în care au apărut. Trebuie observat însă că estetica

marxistă subliniază totodată specificitatea și relativa autonomie* a artei în raport cu existența socială, precum și cu alte dimensiuni ale spiritualității umane. (C.R.)

euritmie

1. (În cadrul esteticii arhitecturii antice) Cerința logică de a se asigura simetria și concordanța armonioasă a detaliilor și părților componente între ele și în relația lor cu întregul. 2. Mișcare creată de Rudolf Steiner, tinzând la o sinteză a gimnasticii și dansului cu acompaniament muzical sau vorbit (ex. e. pe versuri). (V.E.M.)

evaluare a operei

atitudine apreciativă complexă a receptorului, putând fi încadrată în perspective diverse: estetică, etico-socială, cognitivă, economică, în funcție de criteriile conform cărora opera este judecată. Sensul cel mai răspândit este cel economic și în stabilirea valorii economice a unei opere intervin, alături de valoarea ei estetică, și alte criterii ca: raritatea, vechimea, gradul de conservare, succesul de public, oscilațiile modei, curentele sau stilurile artistice dominante, climatul spiritual al epocii. (I.P.)

exotism

tendință specifică artei și literaturii europene a sec. al XIX-lea și mai ales a celei romantice, de a cultiva pitorescul peisajului geografic și etnografic străin, adesea cit mai îndepărtat. E. a reprezentat, în epocă, un mijloc de satisfacere a aspirației romantice pentru o artă și literatură de imaginație, ca și o reacție prin evaziune față de acel rău al secolului, simptom al sentimentului apăsător, obsesiv de frustrare și alienare* adus de afirmarea modului de viață burghez, resimțit ca urit, mediocru și vulgar. E. reapare în arta și literatura modernă la par-

nasieni, simbolști și suprarealiști, la impresionisti și postimpresioniști (odată cu interesul pentru stampa japoneză, măștile negre și ale Oceaniei etc.), printre altele, datorită aceleiași inadaptabilități, agravate de accentuarea trăsăturilor negative ale modului de viață respectiv, dar și ca rezultat al extinderii orbisului geografic al lumii moderne. (R.S.)

experiment

imaginare și verificare practică a unor noi procedee de creație. În cadrul artelor întâlnim e. tehnice, privind noi încercări de structurare a materialului de artă, precum și largirea gamei mijloacelor de expresie — noi forme prozodice în literatură, noi structuri armonice și tonale în muzică, noi materii prime la îndemina artiștilor plastici (oțel, sticlă, mase plastice, coloranți sintetici), noi tipuri de instrumente muzicale, noi metode de producere a sunetului etc. Perioadele de revoluționare a artei au arătat întotdeauna în opoziție cu curentele tradiționaliste, apărătoare intransigente ale convențiilor și regulilor, abstrase evoluției istorice a artei, o preferință activă pentru atitudinea experimentală. La originea oricărei mari mișcări artistice există o revoluție de ordin tehnic, desăvârșită pe baza e. artistic. În mod vital necesar procesului de evoluție și diversificare a artei și pus în slujba găsirii unor mijloace de expresie noi, corespunzător unor noi conținuturi artistice, e. ar trebui să constituie însă o activitate de laborator, nedestinată consumului și receptării artistice. Abia rezultatul final (și nu procesul ca atare) al căutărilor și experiențelor reușite ale artistului poate constitui obiect de artă, oferit contemplării în librării, muzee sau săli de spectacol și concert. E. va fi atunci implicat în opera finită, precum acea parte a aisbergului cufundată în apă care, rămânând

ascunsă privirilor, îi conferă acestuia stabilitate. Transformată în scop în sine, activitatea de experimentare devine o cursă după originalitate cu orice preț, o investigație fără țel și o utilizare gratuită și întâmplătoare a tuturor materialelor, structurilor și elementelor de compoziție posibile, ducând la formalism și evazionism. (V.E.M.)

expresie artistică

unitate sintetică a manifestării exterioare a gândirii și sentimentelor prin intermediul cuvintelor, gesturilor, culorilor, liniilor, sunetelor. În sens general, expresie-acțiune de exprimare, adică de constituire a unui dat prezent ce reflectă o realitate percepută sensibil sau rațional. Reprezentând exprimarea figurată, prin intermediul imaginilor artistice, a unui sentiment sau a unei idei, e.a. este realizarea în material sensibil, cu virtuți semnificative pe planul comunicării dintre artist și spectator, a unui conținut transfigurat în actul creației. De o mare varietate, caracterizându-se prin specificitate în diferite domenii artistice, e.a. poate fi aptă desfășurării procesuale, poate implica tensiunea conflictuală sau poate impune exigența simultaneității. Calitatea ei de a reflecta un fapt de conștiință, realizându-se în elemente materiale, ca o componentă a unui limbaj specific se conjugă cu aceea de obiect — pentru — subiect, cu faptul de a fi destinată percepției sensibile. E. a. reflectă esența realității altfel decât expresia științifică, elementele sale cognitive avându-și sorginea în însușirea practică a lumii, dar urmînd a se formaliza nu în reflectarea logico-științifică a acesteia, ci într-una spiritual-sensibilă. Înăuntrul specificității sale, e.a. tinde să reflecte esența realității, comportă valoarea de generalizare umană și de comunicare, constituind un element nu numai al limbajului artistic ci și al limbajului

în general. Structura e. a. reflectă și specificitatea diferitelor domenii ale creației artistice, calitățile sale esențiale fiind, ca atare, semnificația, caracterul emoțional, originalitatea și accesibilitatea. (M. Na.)

expresionism

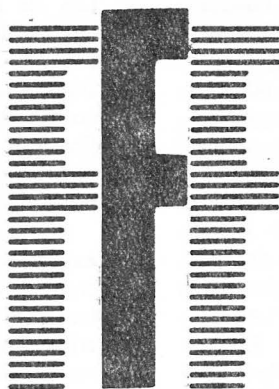
mișcare artistică modernă, cu un program estetic distinct, apărută în Germania la începutul secolului al XX-lea și care a dobîndit o rezonanță universală. Crezul său estetic, elaborat de artiști și esteticieni de seamă (W. Kandinski, W. Worringer, L. Blaga ș.a.) poate fi rezumat la următoarele principii: 1) arta = expresie a eului, accentul fiind pus pe tensiunea emoțională lăuntrică, pe dimensiunea interiorității, a conștiinței, subiectivității; 2) valoarea pozitivă țintită este absolutul (L. Blaga), „trăirea necondiționată”; 3) promovarea creativității, tendința spre realizarea formelor sintetice, prin esențializare și abstracție; 4) interesul pentru culturile arhaice, pentru goticul medieval, pentru exotic, înclinația spre irațional, elementar; 5) atitudine socială nonconformistă, antiburgheză, pacifistă. Debutul e. în artele plastice este marcat de apariția grupării *Die Brücke** din Dresda (1905), apoi a grupării *Der Blaue Reiter** din München. Ca reacție la impresionism*, preluînd viziunea plastică nouă a lui Van Gogh, e. reduce funcția picturii la „circumscrierea expresiei emoționale” pentru care culoarea devine un mijloc hotărîtor. Formula succintă a lui W. Kandinski: „emoție — sentiment — operă — sentiment — emoție” ignoră reprezentarea vizuală impresionistă a obiectului, formarea imaginii „în jurul ochiului”, dînd prioritate compoziției, întemeiată pe formarea imaginii „în jurul creierului”, accentuînd grafismul liniei expresive, planurile mari, monumentale, decorative, culorile violent con-

trastante. Reprezentanții de seamă ai e. în plastică : W. Kandinsky *, Archipenko, E. Grosz, M. Beckmann, E. Barlach, O. Kokoschka, M. Gromaire, P. Klee *. Din e. se desprind cubismul, futurismul și abstracționismul. În literatură : revistele *Der Sturm*, *Die Weissen Blätter* și *Die Aktion*, G. Trakl, G. Benn, M. Brod, G. Heym, F. Werfel ș.a. Poezia e. este de o factură vizionară, onirică, izvorită adesea parcă din presimțirea unei catastrofe cosmice, ca și din refuzul influenței nefaste a civilizației industriale. Pesimistă, în fond, ea nu încetează să apere omul, avînd un caracter antirăzboinic, antiburghez și proclamînd iubirea de oameni (Werfel) în manieră evanghelică. Stilistic, poezia e. tinde către simplificarea exaltată, forma ei de notație fiind „substantivul bine intrat în ritm fără atribut”. Afinități structurale cu e. au avut și unii mari poeți simbolști ai epocii printre care R. M. Rilke *. În proză, e. a influențat creația lui H. Mann, F. Kafka, R. Musil ș.a. În teatru e. își manifestă în cel mai înalt grad ceea ce îi este propriu ca atitudine și tendință socială, acuzînd două direcții : una de nuanță mistică (A. Strindberg, cu piesele *Dansul morților*, *Sonata umbrelor*, F. Wedekind, cu *Erdegeist*) și o alta cu problematică strict socială, pătrunsă de patos revoluționar (debutul lui B. Brecht *, piesele lui E. Toller), ambele direcții fiind, direct sau indirect protestatare. Formula expresionistă a textului literar i-a impus teatrului o concepție regizorală nouă, un joc actoricesc modificat și un rol important al scenografiei (decorul intens stilizat). În muzică, căutările stilistico-formale în compozițiile lui Schönberg, A. Berg și A. Webern, urmăresc ilustrarea subiectivității printr-o expresie emoțională voit haotică, disonantă, crispată, incli-

nată spre grotesc, fantastic și irațional. În țara noastră e. pătrunde, după primul război mondial, în poezie, prin L. Blaga *, G. Bacovia, A. Maniu, iar în teatru, prin L. Blaga (*Zamolxe*, 1921) mai degrabă ca o coincidență a sincroniei stilurilor decît ca import cultural. Prin investigațiile teoretice și critice ale lui L. Blaga, Tudor Vianu *, M. Ralea *, e. își va găsi interpreți de remarcabilă competență. Încetîndu-și existența de sine stătătoare în deceniul al treilea al veacului nostru, resorbit, în bună măsură, de abstracționism *, e. persistă tipologic în unele creații artistice moderne (pictură, muzică, teatru, poezie). (N.N.)

expresiv

caracter estetic al unor aspecte mai accentuate ale vieții umane, ale artei și, totodată, criteriu valoric. E. este acea calitate care rezultă din relația de unitate dintre forma caracteristică a unui obiect, a unei ființe, creații și conținutul pregnant, relație care, prin forța ei de influențare, atrage în mod deosebit atenția, determinînd o reacție estetică. E. poate fi un gest, un personaj, o imagine, o idee, un caracter, o exprimare etc., el fiind deci o însușire cu o întinsă arie de cuprindere a realității și artei. Transfigurarea artistică a e. din realitate, duce la ceea ce numim *expresivitate*, adică la acea capacitate de a influența emoțional prin originalitatea sesizantă, izbitoare, a soluționării compoziționale, cromatice, ritmice, stilistice etc. De regulă e. în artă este o exteriorizare contrastantă, bazată pe abaterea de la medie, ca și pe o alegere sau selecție subordonate comunicării caracteristic intensive, pronunțat distincte. În arta modernă expresivitatea este o calitate valorică de seamă. (I. II.)



fabulație sau (afabulație)

1. (Cu referire la alcătuirea operei epice sau dramatice) Ansamblu al faptelor, evenimentelor, episoadelor constitutive ale acțiunii, subiectului, intrigii etc. În teoria și critica literară din ultimele decenii s-a introdus (prin lucrările formaliştilor ruși) o distincție între *fabulă* și *sujet* (subiect). Primul termen desemnează, în acest caz, succesiunea temporal-cauzală, *povestirea* sau materialul *povestirii*, suma tuturor motivelor, durata fabulei fiind perioada în care se desfășoară acțiunea; cel de-al doilea are în vedere prezentarea într-o ordine artistică a motivelor, *sujetul* fiind o soluție din *fabulă*, o viziune narativă mai concentrată, durata sa echivalând cu *durata practică a trăirii*, cu *timpul trăit*. 2. (Considerând opera de artă ca act) Proces al elaborării, al *zămislirii* substanței epice sau dramatice. 3. (Ca ra-

port al artei cu realitatea) Termen care se referă la caracterul imaginar, inventat al întâmplărilor narate. 4. (Mai rar) Încercare, tendință, procedeu artistic, de a da drept reale evenimentele imaginate, pentru a le spori forța de convingere, valoarea etică. (C.R.)

faianță

ramură a ceramicii* de artă, reprezentată prin vasele smălțuite cu un strat opac de email peste care se poate reveni cu email de diferite culori. (R.S.)

fantastic

categorie a esteticii desemnând dezvăluirea frumosului* prin plămuirea unui univers ce nu există în realitate, prin reflectarea realității la scara imaginației sau prin amestecul elementelor realiste cu cele supranaturale.

Definit inițial de către Diderot*, *f.* trebuia să devină, în concepția sa, programatic, obiectul fundamental al unor manifestări artistice, conferind acestora un pronunțat caracter filozofic. Hegel*, abordând problema simbolicii fantastice caracterizate prin diferența și relația dintre semnificație și forma de reprezentare, subliniază că *f.* constituie alături de premisa reprezentărilor artistice religioase și a celor folclorice. Într-adevăr, creația populară implică aportul *f.*, ce apare și ca măsură a percepției forțelor încă nestăpinite ale naturii. El exprimă însă și gradul exercitării imaginației creatoare în efortul de a concilia forma de reprezentare și semnificația, împingând „liniile figurilor particulare dincolo de limitele lor precis conturate” (Hegel, *Estetica*). Revelat cu ponderea sa specifică și cu semnificativa sa nuanțare în opera unor creatori (Swift, Hoffman, Goya, Gogol, Satie, Kafka), *f.* tinde chiar să devină unul din semnele distinctive ale acestei creații. În acest sens, se diferențiază *f.* științific (de la modelul anticipărilor lui Jules Verne la science-fiction), moral (specia literaturii și a filmului de groază) sau resurrecția *f.* în creația *primitivilor*. Eliberată de presiunea narativității, creația contemporană instituie un *f.* nou, în care concilierea formei abstracte și a semnificației umane alimentează tendința unor opere spre ambiguitate*. *F.* rămâne, de asemenea, o componentă caracteristică a artei și literaturii pentru copii. (M. Na.)

fantezie

termen care desemna la vechii greci acea forță interioară, creatoare, cu ajutorul căreia imaginea unui obiect oarecare poate fi evocată în absența obiectului real, pe baza unor acte de percepție anterioare. Cu un altare sens, termenul de *f.* va fi întâlnit și în gândirea scolastică a Evului Mediu. În

secolul XIX, îndeosebi, se va insista însă asupra unor determinații noi ale termenului de *f.* derivate din accepțiunea sa consacrată. Solger* propune delimitarea domeniului *f.* de cel al imaginației obișnuite întrucât *f.* privește întotdeauna imaginația creatoare, imaginația plămuitoare. Accentul cade, la Solger, pe caracterul creator, plămuitor al *f.*, în raport cu imaginația care privește întotdeauna experiența comună, comportamentul necreator. De aceea, spre deosebire de imaginație, *f.* reprezintă o facultate aparte proprie numai artistului. Teoriile estetice romantice vor stăruia aproape fără excepție, în limitele acestei interpretări, asupra termenului de *f.* Astăzi, termenul pare să fi căzut pretutindeni în desuetudine, autorii care mai acceptă delimitările dintre *f.* și imaginație propuse cindva de către Solger, fiind puțini la număr. În critica de artă, termenul pare să fi căpătat însă unele accepțiuni inedite, desemnând, de obicei, imaginația capricioasă, nesupusă normelor, liberă, a artistului. (Gh. A.)

Faure, Elie (1873—1937)

personalitate complexă a culturii franceze din prima jumătate a veacului, medic, istoric de artă, eseist și prozator. *F.* a pledat pentru o sinteză a științei și artei, pe care el o vedea ca pe „o nouă religie a adevărului și frumuseții”. Spirit generos, înaintat, *F.* a fost dreyfusard în tinerețe, iar spre sfârșitul vieții, cînd a izbucnit războiul din Spania a militat pentru cauza republicii, fiind ales președinte al „Asociației prietenilor Spaniei”. Operele sale sînt frecvent citate, fie că e vorba de romanul *Roata*, de portretele-eseu ale lui Lamark, Michelet, Dostoievski, Nietzsche, Cézanne, de opiniile sale despre cinematografie, fie de principala sa lucrare, *Istoria artei*. Concepția estetică a lui *F.* se întemeiază pe ideea că arta este „un pro-

„...dus firesc al omului în societate, inseparabil de toate activitățile umane”. Unele teze biologizante și mistice formulate de teoreticianul francez, care a fost și un spirit religios, sînt amendate de viziunea sa generală, istorică și umanistă asupra artei ca modalitate specifică de afirmare a omului, de comunicare interumană. Op. pr.: *Istoria artei* (1909—1927); *Constructorii* (1914); *Sfințul chip* (note de război, 1918); *Roata* (roman, 1918); *Napoleon* (1922); *Corot* (1931); *Echivalențe* (postum, 1951). (C.R.)

Fechner, Gustav Theodor (1801—1887)

estetician și psiholog german, întemeietor al așa-zisei estetici *de jos în sus*, care-și propune canalizarea inductivă a demersului analitic, de la faptele concret constatate (plăcerea estetică), la formularea ideii generale de frumos și nu invers. În *Introducere în estetică* (1876), F. înceacă pentru prima oară aplicarea metodelor experimentale din psihologie în estetică, folosind teste și subiecte de experiență cu ajutorul cărora stabilește o serie întreagă de legi și principii estetice. Bazîndu-se pe măsurători și experiențe, F. studiază în cercetările sale formele, dimensiunile și raporturile dintre dimensiuni și forme care declanșează în mod obișnuit, la majoritatea oamenilor, impresia de frumos. Estetica sa experimentală pornește de la procesele psihice ale spectatorului, pe care încearcă să le măsoare cu metode cantitative, exacte, și de la opera de artă, care, de asemenea, este supusă unui examen metric și numeric, obiectiv. Pentru studierea fenomenului estetic, F. propune trei metode experimentale: *metoda alegerii*, *metoda construcției* și *metoda observației obiectelor uzuale*. Măsurînd componentele simple ale obiectelor de artă, fragmentele analitice, raporturile dintre corpuri geometrice, suprafețe, lungimi etc., F. a acordat o atenție exa-

gerată formei, pe care o rupe de conținut, simplificînd-o pînă la completa ei epuizare ca modalitate de expresie. Dincolo însă de aceste limite, cercetările lui F. dobîndesc o importanță metodologică deosebită în istoricul contactelor dintre artă și matematică, deschizînd prima breșă în acel spațiu *tabu* rezervat exclusiv speculațiilor metafizice, introducînd rigoarea metodei experimentale și a calculului acolo unde se părea că ele nu vor pătrunde niciodată. Studiile sale au influențat cercetările de estetică și psihologia artei datorate unor matematicieni și oameni de știință de la începutul secolului nostru, ca: G. A. Birkhoff*, Pius Servien* și Matila Ghyka*. Op. pr.: *Zur experimentalen Ästhetik* (1871); *Vorschule der Ästhetik* (1876). (V.E.M.)

Fiedler, Konrad (1841—1895)

estetician și istoric al artei germane. F. a redus aproape total problematica estetică la problemele artelor plastice, iar pe acestea, la formă. Sub influența neokantianismului și a pozitivismului, F. a definit activitatea artistică drept o cunoaștere și creare senzualistă, subiectiv determinată a realității și a considerat structura fiziologică a aparatului vizual drept singurul izvor al impresiilor și senzațiilor importante pentru artele plastice. El concepea procesul de creație (în arta plastică) drept un procedeu prin care ia naștere (independent de celelalte simțuri, de emoție și de gîndirea conceptuală), din senzații și impresii haotice, forma *pură*, ce nu are nici o altă semnificație decît propria sa existență ontică. În mod corespunzător, F. considera conținutul artistic ca un adaus străin, parazită, nepermis al contemplației, singura predicăție proprie artei fiind forma vizibilă. Pe baza deosebirii fiziologice condiționate dintre vizualitatea (artistică) *nedezvoltată* și cea *dezvoltată*, F. și-a

construit o teorie proprie a geniului („Arta este un cifru a cărui cheie o cunosc doar puțini”), trăgând apoi concluzia că educația estetică * este inutilă. Prin orientarea studiului său asupra mecanismelor psihofizice ale văzului, F. a contribuit în mod pozitiv la explicarea formei vizuale ca element specific indispensabil al artelor plastice, pregătind terenul pentru cercetările ulterioare ale lui Wölfflin *. Pe planul istoriei artei, teoria vizualității (Sichtbarkeit) fondată de F. propune criteriile obiective de ierarhizare a operelor și artiștilor, subliniind necesitatea ca judecata asupra operei de artă să fie fondată pe elemente formale (adică pe valori de stil efective). Op. pr.: *Originea activității artistice* (1887); *Scrieri despre artă* (1896). (V.E.M.)

figurativ — non-figurativ

1. Termeni corelativi prin care se exprimă raportarea sau neraportarea la realitate a operelor picturii și sculpturii. M. Seuphor, teoretician al abstracționismului, propune ca noțiuni antinomice: *pictură figurativă*, sau *figurație* — *pictură abstractă* sau *abstracție*. Orice reminiscență, cât de vagă, a realității naturale în opera de artă plastică ține după Seuphor de domeniul *f.*; numai atunci cind nimic, în lucrarea artistului, nu ne mai permite să ne amintim de un obiect real, această lucrare intră în domeniul *n.f.* Ar fi greșit deci să socotim operele cubismului, futurismului sau ale suprarealismului, ținând de *n.f.*, chiar dacă figurarea, aici, nu ar avea un caracter realist (v. și *abstracționism* *). 2. Termenii de *f.* și *n.f.* se folosesc, în estetică, și pentru a distinge între ele artele în al căror limbaj intră figurarea realității (pictura, sculptura, cinematograful) de artele al căror limbaj nu permite figurarea (muzica, arhitectura). (M. Br.)

Finkelstein, Sidney (1909)

critic, teoretician al literaturii, estetician marxist american. Ocupându-se pe larg, nuanțat și bine informat, de problema raporturilor artei cu societatea, F. insistă cu precădere asupra laturilor teoretico-ideologice ale fenomenului artistic contemporan. Op. pr.: *Art and society* (1947); *Jazz: a people's music* (1948); *How music expresses ideas* (1952); *Composer and nation* (1962); *Realismul în artă* (1956); *Existențialismul și problema alienării în literatura americană* (1967). (Ch. Str.)

Fischer, Ernst (1899—1972)

scriitor și estetician austriac. În diferite lucrări cercetează condiția fenomenului artistic contemporan în legătură cu principiile generale ale creației artistice. Atât în cercetările monografice asupra scriitorilor austrieci din sec. al XIX-lea și al XX-lea, cât și în studiile critice dedicate fenomenului literar modern, F. relevă esența umanistă a artei, capacitatea ei de a contribui la degajarea posibilităților tezaurizate în om. Opera sa urmărește realizarea unei sinteze și a unei interpretări a cunoștințelor privind apariția și evoluția fenomenului artistic în decursul istoriei omenirii și influența pe care el o exercită asupra dezvoltării societății. Op.: *Poezie și interpretare* (1953); *Necesitatea artei* (1959); *Probleme ale tinerei generații* (1963); *Spiritul epocii și literatura* (1964). (V.E.M.)

Flaubert, Gustave (1821—1880)

romancier francez și teoretician al literaturii și artei. Principiile estetice ale marelui romantic și realist totodată sînt consemnate în vasta sa *Correspondență* (scrisorile către Louise Colet, George Sand și Maupassant) care cuprinde, pe lângă note și informații asupra vieții literar-artistice din epocă, și

meditațiile sale filozofice. Printre acestea, un loc de seamă îl ocupă ideea unității întime a gândirii și formei și aceea a obiectivității artei. Ca și Baudelaire, F. a detestat modul de viață filistin, mediocru și vulgar instaurat de burghezie, calificându-l în raport cu nobilele aspirații de perfecțiune și frumusețe ale artei, ca fiind prin excelență neautentic și *urât*. El i-a opus idealul unei existențe estetice pure, consacrate, cu prețul muncii creatoare forțate și al austerității ascetice, cultului pentru frumos. După F. artistul nu trebuie să aibă propriu-zis o biografie, întreaga sa viață lăuntrică urmînd să se obiectiveze, potrivit prescripțiilor unei arte poetice riguroase și necruțătoare, în opera de artă care îi poate absorbi personalitatea pînă la anihilare. Potrivit celebrei sale metafore : „artistul trebuie să fie, în opera sa, ca Dumnezeu în Creațiune, invizibil și atotputernic, simțit pretutindeni și niciodată văzut”, F. este, prin estetismul său antiburghez, prin cultul unei arte care refuză morala la scop dar care o implică în planul creației, ca sacrificiu de sine, unul dintre promotorii amoralismului *. Sentimentul de nemulțumire față de oferte precare ale vieții și de căutare a unui refugiu în zonele visului și ale ficțiunii frumoase, tipică pentru tragicul destin al eroinei romanului său, *Doamna Bovary*, a fost consacrat sub denumirea de *bovarism*. Declarația lui F. : „Doamna Bovary sînt eu” este însăși mărturisirea motivației psihice a estetismului * său. (R.S.)

Florescu, Bonifaciu (1848—1899)

teoretician și critic al *Literatorului*, revistă condusă de Alexandru Macedonski. F. se remarcă printr-o concepție estetică deschisă și modernă pe care a expus-o în articolele : *Frumos, grațios și sublim, Adevărul și originalitatea în literatură, Discursul despre stil*

al lui Buffon, *Ce este arta de a scrie, Despre alegorie în literatură și artă*, toate reunite în volumul *Studii literare*, 1894. În afara acestora, valoroase pentru estetică sînt și articolele : *Despre gust, Armonia imitativă, Spiritul de neadmirațiune, Despre poezia descriptivă, Poeți și critici* etc. F. pledează pentru un spirit modern și sănătos al artei. El are meritul de a fi analizat categorii estetice ca : frumosul, sublimul, grațiosul, gustul, stilul, adevărul artistic, originalitatea etc. (I. II.)

Florian, Mircea (1888—1960)

filozof raționalist român. În domeniul ideilor estetice menționăm volumul *Metafizică și artă* (1945), remarcabil prin ținuta intelectuală raționalistă, printr-o analiză istorică la obiect a unor antinomii estetice, a agnosticismului estetic, a frumosului și artei. Coordonatele cele mai importante ale concepției sale estetice sînt următoarele : ideea că „arta trăiește dintr-o experiență specifică, în care realul și irealul se întîlesc și se contopesc într-un chip anevoie de analizat” ; afirmarea capacității formative și modelatoare a artei asupra omului. În acest sens, este reliefată ideea că arta posedă „o anumită acțiune care pornește de la individual și culminează în social”. În ansamblul ei, concepția estetică a lui F. este o pledoarie pentru capacitatea umanizatoare a artei, pentru o corelare a ei cu alte valori spirituale. (Gr.S.)

Focillon, Henri (1881—1943)

estetician și istoric de artă francez, profesor de istoria artei la Lyon (din 1913), Sorbona (1925), Collège de France (1938) ; în timpul celui de-al doilea război mondial a fost profesor de arheologie la Universitatea din Yale (S.U.A.). Reputat cunoscător al evoluției artelor plastice orientale și occidentale,

în diverse epoci, autor al unei vaste opere de istorie a artei, F. a fost și un admirator al culturii noastre spirituale; el a publicat studii despre arta românească și, vizitând România, a ținut conferințe la București și Cluj. Concepțiile teoretico-estetice ale lui F., expuse în lucrarea *Viața formelor*, se întemeiază pe principiul general că forma este modalitatea de existență a vieții și a întregii lumi materiale. Formele sînt obiective, măsurabile. Formele artistice nu sînt semne, nu trimit la altceva, ele există ca atare și ne produc emoția estetică, autoexprimindu-se. Nu formele se asociază semnificațiilor, ci invers; formele, odată create, sînt stabile, pe cînd semnificațiile, interpretările, sînt variabile. Fiind obiective, formele stilistice au o logică internă, evoluția istorică a stilurilor, etapele lor, fiind expresia acestei raționalități imanente. F. împinge această interpretare pînă la teza că formele ca atare influențează aptitudinile oamenilor, viața lor spirituală, pe această teză întemeindu-se ideea caracterului social al artei. Concepția formalistă a lui F. a influențat numeroși istorici și teoreticieni ai artei. Op. pr.: *Piranesi* (1918); *Artă budistă* (1921); *Hokusai* (1924); *Istoria picturii din Europa în sec. XIX—XX* (1928); *Maestrii stampeii* (1930); *Viața formelor* (1934); *Artă occidentală* (1938). (C.R.)

folclor

cultură a unei comunități umane determinate, concretizată în ansamblul de obiceiuri și tradiții ce îi apar ca specifice la un moment dat în miturile și legende conservate, în creația literară, muzicală și plastică anonimă caracteristică diverselor arii etnografice. Termenul de f., creat în 1846 de arheologul englez W. J. Thoms pentru a desemna „ansamblul obiceiurilor oamenilor din popor”, a pătruns cu repeziciune în majori-

tatea limbilor europene, indicînd atît creațiile artistice ale culturii populare cît și disciplina care își propune să studieze aceste aspecte ale vieții spirituale a diferitelor comunități, popoare și națiuni. Ca realitate spirituală distinctă, cu structură de imagini, idei, tehnici și materiale specifice, f. comportă un mod de înțelegere filozofică, socială și estetică aparte. La nivelul culturilor populare principiul estetic al originalității, al ineditului se cere raportat nu la o personalitate creatoare singulară, cu un stil și o concepție proprie, ci la aspectul de creație anonimă colectivă, șlefuită și desăvîrșită pe parcursul unui lung proces istoric, în conformitate cu gusturile, aspirațiile și experiența diferitelor generații, la universul de gândire și sensibilitate dobîndit de spiritualitatea populară în fiecare etapă a dezvoltării sale. Evoluția creațiilor folclorice, schimbările de orice fel, deși se produc într-un ritm lent, pe primul plan situîndu-se elementele de constanță, durabilitate, continuitate, înregistrează o îmbogățire și perfecționare continuă, se adaptează și corespond permanent exigențelor, năzuințelor și mentalității populare, nivelului general de pregătire al poporului, constituind coordonata fundamentală și dinamică a întregii lui culturi. Poporul român dispune de o cultură populară extrem de vie, bogată, variată și unitară în același timp, rod al unei pregnante experiențe istorice multimilenare. Fiecare dintre componentele esențiale ale acestei culturi comportă modalități proprii de cercetare estetică. G. Călinescu* s-a ocupat de estetica basmului, alți autori au studiat lirica sau melosul popular, ilustrînd cu prestigiul numelui lor importanța deosebită ce s-a acordat totdeauna folcloristicii în țara noastră. Pentru arta și literatura de condiție cultă, f. constituie un prețios izvor de inspirație și model de prelucrare artistică. El

este punctul de referință decisiv în orientarea și axarea eforturilor artistului pe linia necesităților sociale și istorice ale poporului și ale culturii în cadrul căreia se afirmă, pe linia specificului tradițiilor existente într-un anumit spațiu socio-cultural. Toți marii noștri scriitori și artiști (Eminescu, Creangă, Caragiale, Grigorescu, Coșbuc, Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Brâncuși, Enescu ș.a.) sint strălucite exemple de valorificare superioară a bogatului tezaur folcloric, de orientare a creației lor în sensul permanențelor specifice ale culturii românești. Tot ce este mai valoros, mai original, mai autentic și mai izbutit în arta noastră se simte organic legat de filonul folcloric, de nesecata creație anonimă a poporului român (v. și *artă populară*). (G. Str.)

formalism

(în estetică, teoria artei și a creației artistice), atitudine sau procedeu de izolare și apreciere separată a laturii formale a operei de artă (de pildă a culorii în pictură, a structurii armonice în muzică sau a sunului și asociației cuvintelor în literatură), opus încercării sintetice de a exprima, prin intermediul formei, un anumit conținut (plastică, muzică sau literatură) sau de a realiza prin intermediul ei o anumită funcționalitate (arhitectură, design-obiecte). Rădăcinile teoretice ale f. se găsesc în interpretările exaltat romantice sau dogmatice date tezelor kantiene privitoare la autonomia* artei sau la condiția specifică a formei în definirea și diferențierea specifică a operei de artă, din *Critica puterii de judecată* (1790). În aceste interpretări, care deformau esența postulatelor kantiene, actul artistic apărea ca gratuit și lipsit de sens sau finalitate, deși totul pledează, în ciuda idealismului transcendent, în opera lui Kant, pentru o linie immanent și consecvent iluministă, umanistă

și moralizatoare, pentru adinca legătură dintre filozofie, morală și artă. În istoria artei, f. a cunoscut ipostaze diverse precum autonomismul*, estetismul*, eclecticismul*, arhaismul*, epigonismul*, academismul* ș.a.m.d., evidențiindu-se în varii modalități și proporții, mai cu seamă în epocile de criză social-culturală (elenismul tirziu, barocul, manierismul, rococoul etc.). Influența teoretică a f. asupra artei s-a manifestat mai cu seamă în cadrul unor curente experimentaliste, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, ducând la afirmarea parnasiană a absolutei supremații a formei și a *frumuseții* pure. Tratarea artei, artistului, operei și, respectiv, a formei ca esențe *autonome*, izolate (odată cu Konrad Fiedler, Maurice Denis ș.a., paralel cu recursul la o metodă formalistă în practica artei), ruperea legăturilor dialectice dintre artist, operă și societate, dintre formă și conținut, au dus în cele din urmă, în mod semnificativ, nu numai la deprecierea și anihilarea conținutului ideologic-emoțional, la absolutizarea funcționalității formei, dar și la o criză a acesteia, la o înlăturare a însăși intenției formative ca atare (de ex. în pictura informală). În arhitectură sau producția industrială, f. se manifestă prin neglijarea aspectelor funcționale, constructive și economice. Pe planul efortului permanent de înnoire a mijloacelor de expresie și al perfecționării tehnicii de creație, f. a contribuit uneori în mod pozitiv la obținerea de rezultate înnoitoare atunci când aceste rezultate n-au rămas un scop în sine, fiind utilizate de artist în vederea exprimării mai profunde și mai adecvate a unor conținuturi umane noi. (V.E.M.)

formaliștii ruși

denumire globală prin care se indică grupul de lingviști și teoreticieni ai literaturii, ce au activat în Rusia la începutul secolului

nostru și pe care-i leagă preocuparea comună pentru analiza matematică, statistică, a literaturii (în special a structurii formale a versurilor și a stilurilor). Deschizătoare de drumuri a fost în acest sens cartea criticului și poetului Andrei Belii, *Simbolismul* (1910), în care se formulează pentru prima oară programul unei cercetări matematico-statistice a versului. Cartea sa a antrenat o întreagă grupă de statisticieni ai versului, așa-numitul *Opoioz* (Societatea pentru studierea limbajului poetic), cuprinzând între alții pe Roman Jakobson* și V. Sklovski, al cărui articol, *Arta ca artificiu* (1917), anticipează toate aplicațiile estetice posibile ale unei teorii a informației, pe atunci încă neconstituită ca atare. În 1923 apar alte două lucrări de bază ale analizei matematice a aspectelor formale ale versului, datorate f.r. și anume: *Tratat despre versul rus* de G. A. Snegeli și *Iambul cu 5 picioare la Pușkin* de Boris Tomașevski, ultima constituind un strălucit exemplu de interpretare a statisticii ritmurilor. Lucrările f.r. constituie o reacție împotriva ideii de formă, vulgar concepută ca un simplu recipient în care se varsă un conținut gata făcut. Ei au susținut unitatea inextricabilă a formei și conținutului, imposibilitatea tragerii unei linii demarcatoare între elementele lingvistice și ideile exprimate prin ele. De asemenea, au înlocuit dicotomia tradițională *conținut-formă** printr-una nouă, reprezentând, pe de-o parte materialele extraestetice, neestetice, iar, pe de altă parte, suma procedeele artistice. „Procedeu artistic” (*priiom*) a devenit pentru ei singurul obiect legitim al studiului literar, iar *forma* a fost înlocuită de un concept mecanicist: suma tehnicilor sau metodelor, care pot fi studiate fie separat, fie în diverse combinații. Studiind, ca atare, stratul sonor, armonia vocală, grupurile de consoane, rima, ritmul prozei și metrul, f. r și-au

bazat cercetările pe rezultatele lingvisticii moderne, pe conceptul ei de fonem și pe metoda ei funcțională. Călăuziți de un ideal aproape tehnologic, ei nu au putut depăși exagerările și denaturările unui formalism de tip pozitivist. (V.E.M.)

formă, v. conținut și formă

Forster, Johan Georg Adam (1754—1794) filozof german, publicist și om politic de orientare democrat-revoluționară. A fost un exponent al celor mai avansate tendințe sociale ale iluminismului german. Pe plan estetic, F. consideră că scopul suprem al artei este de a propaga ideile înaintate, contribuind la instruirea intelectuală și formarea morală și emoțională a omului. F. dă o soluție materialistă problemei raportului artă-realitate: arta trebuie să reproducă viața, realitatea fiind înnobilită de „focul pur al poeziei” și nu copiată pur și simplu de ea. Sub influența lui Winckelmann și a lui Lessing, F. acordă un deosebit interes culturii antice, văzând în elenism o formă de exprimare a crezului său democratic și un model pentru idealul umanist al iluminismului. (V.E.M.)

fotografie (în cinematografie)

termen desemnând măiestria și chiar arta aparatului de luat vederi, meșteșugul care constă din a varia imaginea pentru a corespunde estetic (poetic și dramatic) cu faptele perindate pe ecran, prin alternări de planuri depărtate și apropiate, de cadre lente și cadre rapide, de planuri generale și planuri detaliu (*groplanuri*), de mărire și micșorare a luminozității, îngroșare sau estompare a conturilor, înghesuire sau rarefiere a obiectelor cadrate, deplasări de aparat paralele cu mișcările obiectelor (*travling*, *cărucior*), rotire a camerei, vertical sau orizontal (*panoramic*), plonjeuri sau contra-

plonjeuri (*racursiuri*), cîmp și contra-cîmp etc. Deosebit de această artă fotografică de a alterna planurile, de a varia cadrulul, mai există una, de un caracter încă mai intelectual estetic, practică în acel nou tip de montaj, zis *montaj în cadru* sau *cadru-secvență*, unde se păstrează multă vreme (uneori pe toată durata filmului, cum a făcut odată Hitchcock) același plan general, același cadru, cu aceleași lucruri și oameni într-însul, dar fotografiat mereu altfel, prin efecte de ecleraj care să mute atenția spectatorului, să o plimbe fără voia lui pe alte și alte obiecte cuprinse în cadrul rămas totuși imuabil în conținutul său vizibil. Este un gen de narațiune pe bază de ecleraj electric, de lumină și umbre, care transfigurează, prin fotografie, o realitate materialmente fixă. Orson Welles este unul dintre părinții acestei estetici de fotografie. (D. I. S.)

fovism

curent în pictura modernă. Constituită în 1905, cu prilejul celebrului *Salon de toamnă* de la Paris, gruparea fovistă își datorează numele unei remarci ironice a criticului Louis Vauxcelles, care a numit *Salonul „cușca fiarelor”* (*la cage aux fauves*), datorită furiei coloristice, a rupturii formelor și violenței ritmurilor din tablourile expuse. Fără a fi legați de un program sau de o teorie precisă, unitară, pictorii ce alcătuiau f. (Henri Matisse*, M. de Vlaminck, K. Van Dongen, A. Marquet, R. Dufy ș.a.) porneau de la impresionism, asimilînd totodată experiența coloristică a lui Van Gogh* sau exotismul lui Gauguin*. Elementul nou adus de f. în scurtul răstimp cît a funcționat ca grupare încheiată (1905—1907) constă în: coloritul violent (*fanfare de culori*), simplificarea excesivă a formelor și reducerea lor la suprafețe fără volume, mărginite de o

linie pronunțată ce le distingea de fondul tabloului, indicarea umbrelor, nu prin tonuri reci și închise, ca pînă atunci, ci prin utilizarea culorilor calde, vii (roșul, violetul), ca și ocolirea culorilor complementare pentru căutarea unor acorduri inedite ce nu ocoleau stridențele sau disonanțele, respingerea totală a clarobscurului și a modelului în definirea formei. Pe planul concepției, pornind de la un anumit efect, sau de la căutarea unui efect psihologic și nu propriu-zis optic, f. a stabilit independența formelor, culorilor și, pînă la un punct, a conturilor și delimitărilor lineare (dintre care predomină arabescul). Fără a deveni încă principiu absolut, decorativul dobîndește astfel o pondere însemnată. Practica f. ilustrează în fapt principiul estetic novator formulat încă în 1890 de către Maurice Denis astfel: „...un tablou — înainte de a fi un cal de luptă, un nud sau o anecdotă oarecare — este esențialmente o suprafață plană, acoperită de culori așezate într-o anumită ordine”. Pe plan formal, f. se mai caracterizează prin puritatea și simplitatea mijloacelor folosite, prin care realizează o armonie între factorul emoțional și cel decorativ, între lumină și spațiu, precum și o anumită ordine în compunerea tuturor mijloacelor. Acest aspect conferă întregii producții a f. o anumită voioșie, un optimism pus de unii comentatori în relație directă cu situația social-politică prosperă a Franței dinaintea primului război mondial, refăcută după înfrîngerea din 1870. F. a pregătit terenul pentru apariția cubismului și expresionismului. (V.E.M.)

Fox, Ralph (1900—1937)

romancier, publicist și critic literar marxist englez, autor al studiului *Romanul și poporul* (1937), consacrat strălucirii și decăderii romanului occidental. Postulînd legătura formei romanești cu realitatea social-istorică

și cu viziunea despre lume a romancierului, F. explică victoria și criza romanului realist englez și, în genere, vesteuropean. El laudă „romanul ca epopee” și critică „dezepicizarea din timpurile mai noi”, „prăbușirea realismului”, „moartea eroului”, ignorarea „omului ca întreg”, urmări ale unei filozofii individualiste, subiectiviste, excesiv psihologizante. După F., „...suflul eroic trebuie să se reîntoarcă în roman, și odată cu el trebuie să renască și caracterul său epic”. (I.I.)

Francis, Pierre (1900—1970)

istoric francez al artelor plastice, sociolog al artei și estetician apropiat ca orientare de materialismul-istoric. F. se remarcă prin utilizarea analizei structurale într-o viziune dialectică. Ocupându-se de explicarea genezei noului spațiu plastic introdus de Renaștere, el pornește de la factorii sociali și intelectuali concret-istorici, arătând că între spațiul geografic, științific și artistic există o strinsă interdependență. Stilul este determinat apoi nu numai de condițiile tehnice ci și de o nouă atitudine estetică față de lume, reprezentarea figurativă fiind corelată cu întregul sistem de valori al epocii; în opera individuală pot fi regăsite categoriile fundamentale ale spiritului omenesc la un moment dat. Artă este concepută de F. ca un sistem de relații care permite legarea elementelor împrumutate din experiența concretă a lumii de elementele împrumutate nivelului credințelor și cunoștințelor; situându-se astfel la granița dintre planul gândirii și cel real operele sînt modele ale posibilului și nu ale sigurului, obiecte imaginare constituite prin selecție, complexe și structurate, pe care societatea le poate înlocui în funcție de nevoile și convențiile colective. Forma are un rol însemnat întrucît opera de artă ajunge la o existență autonomă integrându-se vieții formelor dar ea este expresia conținutului

social și una din trăsăturile ei principale este faptul că semnifică ceva, este un semn. Op.: *L'impressionisme* (1937); *L'humanisme roman* (1942); *Peinture et société* (1951); *Art et technique* (1956); *La réalité figurative* (1965). (I. P.)

Frank, Helmar (1933)

cibernetician și estetician vest-german, unul dintre principalii reprezentanți ai esteticii informaționale*. F. preia și dezvoltă unele premise din estetica lui Mdx Bense* și din teoria informațională a percepției, elaborată de A. Moles*. Cercetările sale, efectuate în cadrul Institutului pentru cibernetică din Berlin, tind spre elaborarea unor baze matematice și psiho-fizice ale esteticii informaționale (teza în problema codificării și accentuării maxime a semnelor, teoria fiziologică a proceselor de conștiință). A aplicat cu succes estetica sa informațională, dezvoltată în special pentru dimensiunea sintactică a semnelor și pentru receptarea operelor de artă, la estetica specială a „mimei pure” (Decraux, Barrault etc.) Op.: *Grundlagen probleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die Mime pure* (1959); *Mime als Nachricht* (1963); *Kybernetische Analysen subjektiver Sachverhalte* (1964); *Kybernetik und Philosophie* (1966) etc. (V.E.M.)

Freud, Sigmund (1856—1939)

neurolog și psihiatru austriac, fondator al psihanalizei*. Pe baza studierii patologiei vieții psihice și a extrapolării concluziilor astfel obținute asupra psihicului normal, F. a construit o imagine nouă a structurii psihice, punind în lumină rolul diverselor ei nivele ca și dinamica raporturilor dintre conștient, inconștient și preconștient. Generalizînd observațiile asupra acestui proces, F. le-a extins și la explicarea fenomenelor sociale și culturale, arătînd un deosebit interes pentru interpretarea fenomenelor de artă și

în special a literaturii, din perspectivă psihanalitică, fără a ajunge însă la elaborarea unei concepții estetice generale. Această interpretare urmează un dublu sens: pe de o parte recurgerea la simbolismul literaturii pentru descifrarea și ilustrarea simbolismului viselor, iar pe de altă, explicarea operei literare prin metoda interpretării viselor. Întreg procesul creației artistice este pus astfel pe seama impulsurilor și motivațiilor inconștiente, formă de „răbufnire” sublimată a unor dorinți, emoții și idei cenzurate de societate și, în ultimă instanță, de conștiință și refutate în preconștient. Metoda preconizată de F. urmărește regăsirea „textului” latent, ascuns, prin intermediul „textului” manifest, parcurgând în sens invers căile ce au concurat la producerea fenomenului. Visul reprezintă, în acest sens, îndeplinirea imaginărilor a dorințelor (precumpănitor sexuale) refutate. Alături de vis, arta reprezintă și ea una din formele unei atări sublimări. Forța de înruiere a artei și satisfacția pe care aceasta o declanșează provin din faptul că artistul știe să redea „visurilor trăite” o asemenea formă încât își pierde caracterul strict personal, permițând celor ce vin în contact cu opera să se recunoască în ele și să-și supprime astfel, măcar temporar, refuzările. Artistul, consideră F., este la început un om care se îndepărtează de realitate pentru că nu se poate împăca cu renunțarea la satisfacerea instinctelor și care atunci, în fan-tezia lui, dă friu liber dorințelor sale erotice și ambițiilor sale exacerbate. Considerând sublimarea creatoare drept un proces psihic natural și determinat, pentru a cărui explica-re nu sînt necesare nici un fel de premise transcendente, F. debarasează arta de toate vălurile de mister cu care o îmbrăcaseră explicațiile mistice și idealiste, dar plă-tește tribut unei alte poziții absolutizante,

considerînd drept izvoare ale creației, ex-clusiv impulsurile inconștiente. În lumina me-todei sale psihanalitice, F. a încercat să ex-plice și personalitatea artistului ca atare: dacă opera de artă este produsul deformării fantasmatică a trecutului individual, atunci biografia artistului se află în strînsă legătură cu creația sa. Opera fiind o deformare a evenimentelor și trăirilor înregistrate în pe-rioda copilăriei, interpretarea ei trebuie să constea în detectarea sensului experiențelor infantile. Analiza literară devine astfel, în esență, un studiu biografic. Teoria lui F. a exercitat o profundă înruiere atît asupra creației artistice cît și asupra teoriei și cri-ticii de artă. Prin absolutizarea unora din tezele și sugestiile sale s-a ajuns mai tîrziu la interpretarea pansexualistă a întregii acti-vități de creație artistică, ca și la plasarea integrală a artei sub semnul iraționalității, ca „fenomen originar” al vieții. Viciul teo-retic fundamental al interpretării freudiste a artei stă nu în evidențierea rolului jucat de factorii inconștienți în declanșarea ac-tului de creație, ci în izolarea și absoluti-zarea acestora și în neglijarea principalelor condiționări ale genezei și dinamicii actului artistic ca act social-cultural, generator de valori. Op.: *Wissenschaft der Träume* (1901); *Totem und Tabu* (1913); *Einführung in Psychoanalyse* (1916); *Psychoanalytische Studien an Werke der Dichtung und Kunst* (1924). (V. E. M.)

Fromm, Erich (1900)

filozof american de origine germană. Din 1934 trăiește în Statele Unite. A studiat la Frankfurt, Heidelberg și München, consacrîndu-se din 1926 studiilor de psihanaliză și so-ciologie. A încercat, în principalele sale lu-crări, să conexeze la coordonatele marxis-mului pe cele ale psihanalizei, pe linia unui gen de psihanaliză nu a individului ca atare,

ci a societății în care acesta trăiește. S-a ocupat, și el, relativ puțin, de studiul problemelor cu profil estetic precis. În măsura în care însă în unele dintre principalele sale lucrări se referă la probleme ale culturii contemporane, în cadrul căreia, atît arta cît și celelalte domenii estetice înrudite ocupă un loc de primă importanță, F. poate fi acceptat și ca estetician. El înțelege arta drept una din formele de manifestare a nemulțumirilor noastre față de lumea în care trăim. De aceea, opera de artă posedă întotdeauna, pe lângă toate celelalte valori ce i le putem recunoaște și o valoare contestatară. După el, mai ales în condițiile societății tehnice contemporane, specifică îndeosebi lumii capitaliste occidentale, arta devine o modalitate de a contesta ordinea deja constituită. Op. : *Escape from Freedom*. (1941) ; *Man for Himself* (1947) ; *The Forgotten Language* (1951) ; *The Sane Society*. (1955) ; *The Art of Loving*. (1956) ; *The Revolution of Hope, toward a Humanized Technology*, (1968). (Gh. A.)

frumos

categorie fundamentală a esteticii. În expresia lui imediată și frapantă, ca splendoare, ca strălucire-exuberantă sau discretă, f. este armonie. Din această perspectivă, sentimentul f. ar putea fi numit drept tentația perfecțiunii, atracția sau chemarea către înțuirea sau realizarea plenară a virtualităților desăvîrșitului. Dar perfecțiunea se constituie cel mai adesea ca un absolut, arareori sau chiar imposibil de atins. Sentimentul f. este, în esența sa, un palpit ideal în preajma acestui absolut. F. și sublimul au o structură asemănătoare, în măsura în care ambele concepte își trăiesc existența în albia perfecțiunii, cu deosebirea că sublimul este o perfecțiune realizată grandios în vreme ce f. este mereu o ardore constructivă, activă,

o năzuință pozitivă către perfecțiune. În acest sens, s-ar putea spune că istoria ipostazelor f. reface în fața ochilor noștri, pas cu pas, palpabil, verticala sau sinusoidală pe care a evoluat aspirația spre perfecțiune pentru a se împlini pe sine. Dar orice încercare sau pretenție de a fixa f. în formule și definiții o dată pentru totdeauna, este mult prea riscantă, aceasta continuînd să rămînă, pînă în zilele noastre, o problemă mereu deschisă a esteticii. O parcurgere a istoriei teoretizării conceptului de care ne ocupăm lasă impresia izbitoră că marea majoritate a opiniilor au invocat f. ca pe o problemă fundamentală a esteticii și artei. Și totuși, tocmai această problemă a rămas cea mai puțin clară, cea mai puțin rezolvată. Cel care nu ține seama de această constatare, de adevărul că f. reprezintă un fenomen estetic deosebit de proteic, de fluent, riscă să dea sau să pretindă niște definiții ineficace și rigide. Faptul că f. este fenomenul estetic cel mai fluent se datorește iradiațiilor lui multiple înăuntrul celorlalte categorii estetice, înăuntrul fenomenului artistic însuși. Dacă f. își are propria lui configurare, propria lui structură intimă, el se impune, totodată, ca un fluid care străbate și alte înfățișări ale esteticului. El are configurația unei străluciri calēidoscopice, a unei iradiații multicolore care obligă la o permanentă corelare a lui cu o multitudine de coordonate și perspective ale esteticului ca și ale altor manifestări ale spiritului uman. De aici și potențialul valoric deosebit de ridicat și multifilaral uman al valorii de f. Înseși variatele încercări de definire a f. ca atare au simțit nevoia unei neîncetate raportări a acestuia la alte valori. În cultura antichității, cînd valorile spirituale erau concepute și apreciate sincretic, f. era contopit în mod frecvent cu binele și utilul, cele trei valori treceau reciproc, una în alta. Formula

kalon kagathon, preconizată de Platon*, considera f. și binele într-o neîncetată fuziune. Ulterior, alte încercări de definire au tins să aprecieze f. ca splendor veri (la unii platonicieni), ca splendor ordinis (la Sf. Augustin), ca splendor formae (la Thomas d'Aquino*), sau ceea ce place fără concept (la Kant*), ca intruchipare sensibilă a ideii (la Hegel*), ca echilibru între sublim și grațios (R. Bayer*), ca izbutit estetic (T. Vianu*). Dacă în cultura antică f. conviețuia într-o unitate sincretică cu alte valori spirituale, într-o modalitate foarte generală, el a început apoi să trăiască un proces de desprindere, de detașare, pentru a-și putea releva configurația proprie. Unitățile sincretice, bazate pe nediferențiere, au început să se destrame cu încetul, lăsând loc unui lung efort istoric de investigare a specificităților, ca și a unităților sintetice, bazate, în același timp, pe diferențieri specifice. F. a avut, din acest punct de vedere, o soartă aparte. Desprinderea din valorile sincretice a relevat faptul că el se înfățișează înainte de orice ca splendoare, strălucire, armonie. Dar aceasta nu era suficient, deoarece neîncetat intervenea constatarea că armonia, strălucirea lui, iradiau multilateral ceea ce i-a obligat pe cercetători să caute neîncetat specificul acestui concept în însăși asocierea lui cu alte valori. Adeseori exasperați de polivalența atât de accentuată a f., esteticienii au optat pur și simplu pentru o identificare a f. cu esteticul în accepția lui cea mai largă. Este un proces foarte semnificativ pentru soluțiile extreme la care s-a recurs în momentele când, dezvăluindu-și corelațiile infinite, f. se susținea de fapt oricărei definiri. Detașându-se din conviețuirile sincretice, armonia proprie f. n-a putut să prospere, să se mențină într-o izolare absolută. Ea și-a extras, în continuare, seva din spectrul multicolor al unor corelări și asociații. Una dintre cele mai fruc-

tuose încercări este tocmai aceea care asociază idealul de f. în artă cu perfecțiunea. Unii esteticieni au propus chiar o eliminare a conceptului de f., pentru a fi înlocuit cu cel de perfecțiune artistică. Dintre aceștia, primul a fost Schleiermacher*. Alți teoreticieni, fără a recurge la această eliminare, au tins să definească esența f. artistic ca fiind însăși perfecțiunea. În această ordine de idei, estetica marxistă a adus o contribuție remarcabilă prin ideea lui K. Marx* din *Manuscrise economico-filozofice*, care subliniază că a da formă lucrurilor în conformitate cu legile f. înseamnă a da întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă. În fond, realizarea măsurii inerente înseamnă tocmai năzuința de a realiza perfecțiunea. Printre teoriile secolului al XX-lea amintim formula lui R. Bayer, care propune definirea sentimentului de f. ca „lirism al perfecțiunii” (*Traité d'esthétique*, Paris, 1956). În estetica românească, concepția lui Tudor Vianu a sugerat mereu că esența f. artistic vizează armonia pe care o degajă perfecțiunea. Esteticienii nu s-au putut sustrage intuiției că, în intimitatea sa, f. implică ceva din structura perfecțiunii. Dacă unitatea dintre f. și perfecțiune n-a putut fi niciodată repudiată cu totul, în mod irevocabil, întâlnim adeseori în estetica veacului nostru, ca și în arta lui, un unghi critic, neconformist, care a tins să elibereze f. de sub tutela absolută a unui echilibru static, a unor armonii olimpiene și leneșe. Marfurile de existență ale f. sint, firește, multiple. Două sint însă domeniile unde se manifestă cu deosebită pregnanță: în natură și în artă. S-au constituit, astfel, două concepte distincte, îndelung discutate: conceptul f. natural și conceptul f. artistic. Între interpretarea acestor două concepte au existat frecvente disensiuni. Îndeosebi sistemele clasice germane, conservatoare în promo-

varea ideii primordialității demiurgice a spiritului, n-au acceptat recunoașterea unui f. natural, care presupune unele coordonate independente de corelația unei conștiințe sau chiar capabile să o influențeze. Limitind obiectul esteticii la f. artistic, ele au pornit, în general, de la considerarea deosebirilor existente între f. artistic și cel natural sub raportul gradului de perfecțiune, de puritate. În ansamblu, pentru aceste doctrine f. natural este imperfect, impur, de unde necesitatea f. artistic pentru a se obține perfecțiunea. De aici s-a născut ideea superiorității f. artistic și a inferiorității celui din natură. Această teză se înscrie de fapt pe fundalul unei problematice cu mult mai ample privind superioritatea artei ideale asupra naturii reale. Reacția împotriva acestei idei a fost proclamarea superiorității naturii asupra artei. S-a constituit, astfel, o pendulare polemică cu o întinsă tradiție în istoria esteticii. Dacă f. artistic nu-i poate fi contestată pregnanța expresivității creative, ideea superiorității artei față de natură s-a alimentat uneori excesiv din esențele pure ale lui Platon sau din transcendentalismul activ kantian. Iar pe realiștii à outrance (cei care proclamau invariabil și nenuanțat superioritatea naturii asupra artei) C. Dobrogeanu-Gherea i-a denumit sugestiv și ironic „realiști terre a terre” (*Studii critice*, vol. I, 1956). Dacă de la Platon și Aristotel încoace, conceptul de f. a revenit constant în majoritatea marilor sisteme de estetică, iar în primele trei-patru decenii ale sec. al XX-lea studiile despre acest concept sînt încă frecvente, în ultimele decenii ale veacului nostru problema f. pare a se rarefia. Și totuși este vorba de o criză relativă, care ar putea fi definită ca atare doar în raport cu trecutul. Criza ni se relevă doar în raport cu faptul că astăzi f. nu mai este analizat atît de speculativ ca altădată, cu aceeași rîgi-

ditate teoretică, sistematică și normativă. Cei care vorbesc de o criză categorică a f., formulează această opinie din perspectiva unui concept estetic privit pînă acum oarecum rigid, abstract, izolat, nemișcat, fără să-și dea seama că, solicitate de o cascadă imensă de transformări în conceperea fenomenului artistic contemporan, ipostazele f. devin, de fapt, din ce în ce mai mobile. Ceea ce este luat drept o criză nu constituie altceva decît o accentuare a fluenței f., schimbărilor lui de perspectivă. (Gr. S.)

Fry, Roger (1866—1934)

unul din cei mai remarcabili exponenți ai noii critici de artă din Anglia. Estetica sa, cu deosebire practică, aplicativă, a fost elaborată treptat, de-a lungul a numeroase eseuri, scrise între 1901 și 1920 și grupate în culegerea *Vision and Design* (1920). Influențat de estetica formalistă a *Sichtbarkeit*-ului, el va insista asupra eficacității factorului formal în artă, evidențiind procesul prin care elementele figurative se transformă în emoții. Astfel, critica sa marchează, în Anglia, trecerea de la o considerare extrinsecă (academică sau de conținut) a operei de artă, la o critică propriu-zis estetică. F. vedea în străduința de a izola elementul fugitiv al purei reacții estetice de compoziția în care este inclus, principalul progres al „esteticii practice din timpurile moderne”. Totodată, în continuarea celor mai bune tradiții ale criticii engleze (Ruskin*, Morris*), F. a pus mereu în evidență sensul social riguros pe care îl implică problemele artei. (V. E. M.)

funcționalism

direcție a arhitecturii* contemporane, în cadrul căreia forma clădirilor, așezărilor urbane sau mașinilor-unelte este dedusă precumpănitor din funcția practic-utilitară. Cerințe funcționale sub forma noțiunilor de *utilitas* și *firmitas*, erau cuprinse încă în teo-

ria clasică a arhitecturii, dar din cauza puternicului filtru al factorilor ideologici supraordonați și a schemelor formale tradiționale, ele nu s-au putut impune decât parțial și cu mare greutate. *F.* modern constituie un reflex al rapid dezvoltării interpretării științifice a realității și a pătrunderii științei în cadrul forțelor de producție, fapte care au avut drept consecință și o modificare a interpretării estetice a realității respective. S-a făcut apel la cunoștințe din biologie (Lamarck, Darwin, Haeckel), ce demonstrau interdependența dintre funcție și formă în lumea vegetală și animală. Pe această bază s-a dezvoltat programul *f. organic*. Sculptorul și teoreticianul american H. Greenough afirmă în 1850, că forma structurală creată de om trebuie să urmeze imperativele funcției, la fel ca în biologie. În același sens, L. H. Sullivan, lansă în 1894, formula devenită celebră *Form Follows function*. Pe principii teoretice asemănătoare se bazează și mișcarea engleză *Arts-and-Crafts*, a cărei contribuție esențială vizează înnoirea structurală a vilei engleze tipice, prin accentuarea conștiinței a dispunerii funcționale a încăperilor. Și teoria curentelor *Art Nouveau* * și mai ales *Jugendstil* * se bazează, în parte, pe concepțiile *f. organic* (H. van de Velde). Ea a constituit puntea de legătură cu organizații deceniului al II-lea al sec. nostru (Scharoun, Häring, Reichow). *F. organic* tinde în mod constant spre o concepere unitară a formei în sensul unui organism. Tehnica (industria, mașinile și construcțiile moderne) se infiltrează mai întâi indirect în teoria *f.*, și anume prin asimilarea estetică, prin „impresia de inestetic provocată de agregatele și obiectele de consum elementare” (van de Velde). Ea acționează însă și nemijlocit, prin intermediul raționalizării, proprii producției industriale. *F.* a acționat, în principiu, ca un regulativ. Condiții de ordin istoric, teritorial

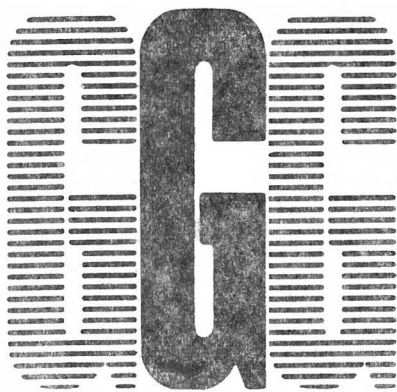
sau subiectiv au determinat transpunerea sa în modalități concrete diverse, uneori contrarii, de la aparatul istoric-formal — ales corespunzător unor anumite legități — la *Semper* *, peste *Jugendstil*, până la formele avântate ale structurilor organice sau cubice ale lui Le Corbusier * și ale mișcării *Bauhaus* *. Mișcarea modernă a *f.* și-a avut centrul de greutate în Germania, în U.R.S.S. (Lissitzky, constructivismul) și în Olanda (M. Stam, J. J. P. Oud și mișcarea *De Stijl* *). Principala obiecție critică ce se aduce *f.* vizează posibila absolutizare a utilitarului în procesul de construcție și a automatismului în constituirea formei și a frumosului. *F.* rămâne îngrădit în cadrul unei gândiri instrumentaliste, atita vreme cât valorosul său program materialist nu este inclus într-o concepție filozofică unitară și atita vreme cât metoda științifică a constituirii formelor rămâne izolată, neaflindu-și finalitatea într-un proiect social general, care să exercite asupra sa o funcție coordonatoare. (V. E. M.)

futurism

mișcare artistică și politică, apărută în Italia, la începutul sec. al XX-lea, în deceniul care a premers primului război mondial și răspândită apoi în Franța, Anglia, Rusia, Spania, sub diferite denumiri. Creat de F. T. Marinetti, la Milano, *f.* se naște ca o reacție violent antiacademică, antiveristă, antitraditionalistă, ca o mișcare de avangardă, care își arogă ambițios dreptul de a fi singura expresie fidelă a dinamismului evului tehnic și al revoluției industriale. Idealul de frumusețe al *f.* este estetica mașinii, iar viteza, dinamismul, simultaneitatea, intuiția, starea sufletească mobilă, plastică, alogică, iraționalul, violența, sint conceptele-cheie ale acestei estetici. În teatru, *f.* preconizează neverosimilul, bizarul, antiteatralul, drama obiectelor, dialogul absurd ; în muzică, apo-

teoza disonanței, stridențelor și a zgomotului (anticipînd bruitismul, prin L. Russolo) ; în poezie, delirul verbal, abolirea gramaticii și a sintaxei, a adjectivului și a adverbului, stilul analogic ; în arta plastică, nonsensul pictural, preluarea viziunii divizioniste și cubiste într-o versiune dinamizată. Pentru a introduce în spațiul pictural iluzia vibrației și a mișcării reale, continue, *f.* a multiplicat în mod forțat ritmurile, realizînd imagini-sinteză menite să redea *simulian* succesiunea momentelor mișcării respective, de fapt, o juxtapunere de imagini. Sculptorii futuristi au realizat obiecte prin asocierea fierului, lemnului și sticlei. În arta futuristă omul apare, printr-o schematizare a relației dintre tehnică, producție și conștiință, direct interconectate, ca o anexă idolatră a tehnicii, supus și strivit de tirania mașinii. Telerile politice și ideologice ale *f.* sînt confuze și eclectice. Nietzscheanismul, sorelismul, anarhismul, social-reformismul, apologia răz-

boiului și negarea culturii sînt însoțite sau urmate de un naționalism de tip fascist. „Noi vrem să glorificăm războiul — unica igienă a lumii — militarismul... Noi vrem să preamărim mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal... Nici o operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă... Un automobil de curse cu caroseria lui... un automobil urlînd, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decît victoria de la Samothrace” (*Manifestul futurismului*, 1917). Principalii exponenți ai *f. italian* sînt : F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, G. Balla, Carlo Carra, G. Severini, M. Sironi, E. Prampolini, Luigi Russolo, Ferruccio Vecchi. În U.R.S.S., *f.* practicat de grupul condus de Maiakovski, se delimitează net de *f. italian*, prin programul său ideologic revoluționar, antimilitarist, antiimperialist. *F.*, în ciuda scurtei sale existențe, a contribuit la nașterea expresionismului *, suprealismului * și abstracționismului *. (A. Str.)



Gaál, Gábor (1891—1954)

publicist, critic, estetician marxist din România. În perioada interbelică a redactat revista social-politică și culturală clujeană *Korunk* („Epoca noastră”), în care a și publicat majoritatea studiilor și articolelor sale din perioada respectivă, militînd pentru încadrarea organică a literaturii maghiare din România în acțiunile progresiste ale întregii țări, pentru unirea întregii culturi europene valoroase pe o platformă democratică și antifascistă. S-a ocupat de mișcările literare ale vremii din Europa occidentală, îndeosebi din Germania; a popularizat realizările literaturii sovietice; a făcut cunoscută literatura română în rîndurile cititorilor maghiari. În plan teoretic a cercetat problemele realismului, legăturile dintre filozofie și artă, pătrunderea ideologiei socialiste în literatură, raportul dialectic dintre concepția despre

lume și creația artistică. În ultima perioadă a activității sale (1946—1952), ca profesor și redactor responsabil al revistei *Utunk* („Drumul nostru”), a fost un îndrumător și un animator al literaturii socialiste, de pe pozițiile filozofiei și esteticii marxiste. Studiile sale au fost reunite sub titlul *Válogatott írások* („Scrieri alese”), 3 vol. (1964—1971). (I. I.)

Gantner, Joseph (1897)

istoric al artelor plastice și estetician elvețian, președinte al Comitetului Internațional de Estetică. A cercetat problemele stilului romanic, contribuția plasticii renascentiste, evoluția și viitorul artei și al artistului. A valorificat constant opera profesorului și predecesorului său de la Universitatea din Basel, Heinrich Wölfflin. (I. I.)

Garaudy, Roger (1913)

filozof și estetician francez. S-a preocupat în mod deosebit de aspectele contemporane ale umanismului marxist în dialog cu existențialismul și cu gândirea catolică. Ocupându-se de estetica artei moderne, formulează teoria „realismului fără margini”, care identifică arta valoroasă cu realismul. El critică viziunea îngustă care pornea de la criterii valabile doar pentru tipul de artă tradițională. Combătând justificat ilustrativismul, redarea numai a realității exterioare și simplismul, el permite însă ștergerea oricăror limite ale noțiunii de realism și astfel anularea ei. Op. : *Libertatea* (1955) ; *Umanismul marxist* (1957) ; *Perspectivile omului* (1959) ; *Despre un realism neîmormurit*. Picasso, Saint-John Perse, Kafka (1963) ; Karl Marx (1964) ; *Marxismul secolului XX* (1966). (I. P.)

Gautier, Théophile (1811—1872)

poet, prozator și critic francez. Romantic în prima tinerețe, combatant la premiera lui *Hernani*, Gautier s-a îndreptat curînd spre un ideal de plasticitate, cizelare formală care, alături de atitudinea impasibilă preconizată, îl situează ca pe un precursor al parnasianismului *. În poezie, expresia acestei viziuni estetice este culegerea *Smalțuri și camelii* (1852), în proză, *Romanul mumiei* (1858) și *Căpitanul Fracasse*. G. a avut o prelungită și foarte susținută activitate critică, publicistică, cu privire mai ales la literatură și pictură. Consemnări vivace și cu gust sigur, sutele de articole pe care le-a scris nu teoretizează, deși se sprijină pe câteva criterii autonomiste. Aceste criterii și viziunea estetică pe care o desfășoară au fost formulate polemic de scriitor încă din prima tinerețe și reluate în câteva poezii-arte poetice. Prefața la romanul *Domnișoara de Maupin*, scrisă în 1835, constituie un manifest al estetismului *, al independenței ab-

solute a artei față de morală și de ideal. Afirmarea perenității artei devine, în poemul *Arta* și în poemul-prefață la *Smalțuri și camelii*, elogiul izolării artistului față de uraganele sociale care-i bat în geamurile totdeauna închise. Respirînd un orgoliu de ales, afirmînd sumar imposibila independență absolută a eseticului, aceste texte sînt și o explicabilă reacție față de filistinism și de penibilul peisaj social în care au fost scrise (Franța din timpul domniei lui Ludovic-Filip sau al imperiului al doilea). G. a lăsat și interesante amintiri și portrete literare. Alte op. : *Istoria romantismului* (postum, 1874). (S. I.)

Geiger, Moritz (1880—1938)

estetician german, reprezentant al tendinței fenomenologice, primul care, alături de W. Conrad, a încercat să aplice, în cercetarea estetică, metoda fenomenologică elaborată de Ed. Husserl *. După G., estetica * este doar un nume colectiv pentru o serie de științe pe deplin eterogene și anume : 1) estetica — știință particulară autonomă ; 2) estetica — disciplină filozofică și 3) estetica — domeniu de aplicativitate a altor științe. În prima ipostază, de știință autonomă, estetica devine posibilă, după G., abia în urma aplicării metodei fenomenologice, avînd ca obiectiv de cercetare structura obiectului estetic și determinarea lui valorică. *Estetica fenomenologică* * se prezintă astfel și ca o estetică a valorilor (Wertästhetik). Primatul și originea valorilor estetice constituie, în concepția lui G., problema fundamentală sistematică a esteticii. Analizînd adecvarea posibilă a trăirii la operă, el consideră necesară, în primul rînd, distingerea trăirii estetice de cea neestetică, a artei de nonartă, și în al doilea rînd, distingerea dintre trăirea estetică îndreptățită și cea neîndreptățită, dintre arta bună și arta proastă. Pentru

aceasta avem nevoie însă de dobândirea unor criterii de valoare, lucru posibil prin aplicarea „intuiției eidetice” la obiectul estetic. Putem ajunge astfel la înțuirea esenței estetice, respectiv a valorii, pornind de la un caz individual, fără a mai fi necesară abstragerea ei dintr-o multitudine de experiențe anterioare. Preocupările lui G. s-au îndreptat și spre elaborarea unei *Wirkungs-ästhetik* (estetica efectului), având ca obiect analiza trăirii estetice, cercetarea procesului psihic al contemplării, plăcerii și aprecierii estetice. Această circumscriere a tematicii, ca și încercările de a stabili cu ajutorul unei „științe generale a artei” esența structurală a obiectului estetic, provin cu stringență fenomenologică din principiul intenționalității, care cere să se facă distincție între obiectele intenționale și actele intenționale ale conștiinței. Op. pr.: *Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung* (1911); *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* (1913); *Zugänge zur Ästhetik* (1928). (V. E. M.)

geniu

dar, însușire, capacitate excepțională de creație într-un domeniu de activitate producătoare de valori. În antichitate, prin geniu se înțelegea, după cum mărturisește Socrate, în fața tribunalului din Atena, acel glas lăuntric ce călăuzește traiectoria existențială a oamenilor deosebiți. Mai târziu prin g. s-a înțeles vocația unică pentru realizarea unor opere care să stea sub semnul perfecțiunii, concurând chiar natura. Cu o atare accepțiune vom întâlni termenul de g. în textele kantiene. Utilizat abuziv de către romantici, în secolul trecut, termenul de g. pare căzut astăzi în desuetudine. Atunci cînd este totuși utilizat, el desemnează, de obicei, gradul cel mai înalt de înzestrare naturală a cuiva, cu

ingeniozitate, fantezie, inteligență, capacitate de înțelegere a profundelor rosturi ale lumii, dăruire de sine, sensibilitate, intuiție, în vederea practicării unei profesii artistice, dar nu numai artistice, oarecari. (Gh. A.).

Gentile, Giovanni (1875—1944)

filozof și estetician italian, de formație hegeliană, profesor de filozofie în mai multe universități italiene (Neapole, Palermo, Pisa, Roma), prieten al lui B. Croce* (cu care colaborează la revista *La critica*, pe care o editează din 1903); sprijinitor activ al lui Mussolini, fiind, între altele, ministru al instrucțiunii publice în regimul fascist (și, în această calitate, autor al unei reforme a învățămîntului). Concepția filozofică a lui G., denumită *actualism*, are la bază ideea imanenței universului în spiritul care-l gîndește, constituind o tentativă de contopire, în *actul* spiritului, a realului cu idealul, a obiectului cu subiectul, a istoriei cu filozofia. Pe această *teorie a actului* se întemeiază concepțiile lui G. în domeniile psihologiei, eticii, politicii etc. inclusiv al esteticii. Din această perspectivă el respinge teoriile estetice amoraliste și autonomismul estetic croceean, susținînd ideea unității esteticului cu eticul. În încercarea de a defini esența artei (problemă centrală a esteticii sale), G. promovează ideea (de inspirație hegeliană) că arta este sentimentul, dimensiunea emoțională a spiritului, elaborînd o *teorie a artei ca sentiment* (în lucrarea *Filozofia artei*). Concepția sa subiectivistă asupra lumii, în general, și a fenomenului artistic, în special, se vădește și în interpretarea creațiilor literare ale lui Dante, Manzoni, Leopardi. Op. pr.: *Teoria generală a spiritului ca act pur* (1916); *Originile filozofiei contemporane în Italia* (1917—1923); *Fragmente de estetică și literatură* (1921); *Eseuri critice* (1921 și 1927);

Dante și Manzoni (1923); Manzoni și Leopardi (1928); *Filozofia artei* (1931). (C. R.)

gestaltism (*gheştaltism*)

ansamblu de teorii apărute în secolul al XX-lea, în strinsă legătură cu direcția psihologică cunoscută sub denumirea de psihologia formei. Doctrina gestaltistă dezvoltată de Christian von Ehrenfelds, Max Wertheimer, Kurt Köhler, Wolfgang Koffka, Paul Guillaume și alții urmărea determinarea conținutului obiectiv al actelor psihice care atestau între ele un caracter organizat, răspunzându-și unele celorlalte conform unui principiu operator sesizat în procesul percepției și reprezentării. Forma era concepută ca o funcție activă a psihicului în raport cu anumite variabile care îi permiteau realizarea (stimuli, senzații, asociații, percepții) și cărora ea le dădea organizarea unor ansambluri funcționale, devenind dovada individualizării actelor psihice. În teoria gestaltistă au fost descrise și raportate sub diferite denumiri („calități formale” la Koffka, „forme fizice” la Köhler) trăsăturile specifice și ordinea evenimentelor psihice, afirmându-se ivirea în câmpul perceptiv al unor configurări cu tendința de a constitui modele topologice ale activităților fiziologice și psihologice aflate într-o relație izomorfă. Structura astfel afirmată, acceptată de mai mulți teoreticieni sub denumirea de „forma cea mai bună”, explică ea însăși tranzițivitatea înălțărilor care au generat-o (formele stabile față de formele instabile), raportarea sincronă a elementelor care o spațializează (de la formele plane, complicate și convenționale la formele solide, simple și regulate), diferențierea structurală față de un fond (die Gestalt / der Grund sau die Gestalt > < der Grund sau die Gestalt ⇌ der Grund), diferențiere inerentă realizării caracteristicilor formei: simplitatea, regularitatea, simetria,

ordinea, proximitatea elementelor și continuitatea. G. oferă teoriei artei un model cu ajutorul căruia problema formei artistice este abordată prin stabilirea tipului de configurație a elementelor ei și prin descifrarea semnificațiilor configurației respective (de ex. Koffka susținea inteligibilitatea oricărui semn în structurile elaborate de psihic). Pornind de la o asemenea premisă, se pot aprofunda calitățile irepetabile ale fiecărei opere, subliniindu-se necesitatea interioară a organizării elementelor constitutive (Ehrenfelds sublinia caracterul non-identic al aceluiași sunet muzical prin situarea lui în teme diferite) sau se poate investiga dialectica relațiilor din forma artistică prin raportarea la o organizare optimă a ei (de ex., recent, Eco pune, asemenea gestaltiștilor, problema contopirii structurilor psihice cu anumite modele influențând realizarea formei). Este necesar să subliniem deosebirea problematicii gestaltiste față de aceea a teoriilor din estetica secolului al XX-lea, construite pe ideea de formă și pe care numai nominativ le putem îngloba într-o așa-numită „estetică a formei” (v. Henri Focillon, Elie Faure, Étienne Souriau, André Malraux, Susanne Langer), între g. și cele din urmă existind înrudiri numai în raport cu studiul mai aprofundat al relațiilor intime pe care formele artistice le afirmă ca organizări sistematice, ca și în raport cu recunoașterea valorii originare a formei. Metodologic însă toate aceste teorii rămân opuse. G. propriu-zis a găsit un ecou direct și unele aplicații particulare în analiza formei artistice și a percepției din perspectiva psihologiei artei, în cercetarea funcționalității formelor în teoriile Bauhaus-ului*, în anumite programe de estetică industrială, în elaborarea unor teorii funcționaliste ale arhitecturii și, izolat, în creația unor artiști. (L. D.)

Gherea-Dobrogeanu, Constantin (1855—1920)

remarcabil pionier al propagării marxismului și al aplicării lui la realitățile concret-istorice din România la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea. Ca teoretician al mișcării socialiste române, sociolog, critic literar, publicist, întemeietor, animator și îndrumător al unor reviste de răsunet în epocă (*Contemporanul*, *Revista socială*, *Critica socială*, *Literatură și știință* etc.), a desfășurat o activitate multilaterală. G.-D. este inițiatorul esteticii și criticii literare marxiste în țara noastră. Studiile lui G.-D. de critică literară și estetică, printre care *Personalitatea și morală în artă*, *Tendenționismul și tezismul în artă*, *Asupra criticii metafizice și celei științifice*, *Asupra esteticii metafizice și științifice*, *Idealurile sociale și arta*, *Asupra mișcării literare și științifice*, *Artă pentru artă și arta cu tendinți*, *Artiștii-cetățeni ș.a.*, au fost reunite în trei volume între anii 1890—1897 și în alte două volume postume (1925—1927). Contribuția lui G.-D. în dezvoltarea criticii literare și a unor idei estetice este legată, ca și aceea a lui Titu Maiorescu, de unul dintre momentele culminante ale creației literare clasice românești, când s-au afirmat artiști de talia lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Coșbuc ș.a. Cunoscuta polemică dintre orientarea maioresciană și cea imprimată de G.-D. în problemele artei, nu trebuie interpretată în mod simplist și unilateral ca un antagonism ireductibil, ca opoziție polară (aceea a „artei pentru artă” și a „artei cu tendință”). Mai adecvată se dovedește considerarea acestora din perspectiva a două momente deopotrivă necesare și complementare, ca o unitate a contrariilor. Maiorescu a cultivat, în orientarea creației artistice, în special exigența estetică, imperativul și nuanța specificității artistice. G.-D. și-a dezvoltat prin-

cipalele sale idei într-un moment istoric în care, pe de o parte, valoarea coordonatelor estetice ale artei se impusese, devenise cunoscută, iar pe de altă, la nivel european chiar, se simțea nevoia unei mai pregnante și mai profunde sublinieri a raporturilor multiple ale esteticului cu socialul în artă. Dacă G.-D. a accentuat cu prioritate coordonatele sociale ale artei, n-a făcut-o din perspectiva unei negări exclusiviste a însemnătății esteticului ci, mai ales, pentru a împlini cerințe egal de necesare în legătură cu dezvoltarea creației literare. Analiza relațiilor dintre artă și societate, afirmarea principiului tendențiozității în artă, a unității dintre etic și estetic, a caracterului de clasă al artei, a virtuților formative și modelatoare ale creației artistice, sint câteva dintre direcțiile principale ale activității estetice desfășurată de G.-D. Întrucât mai ales în legătură cu ideea tendențiozității în artă au existat interpretări inadecvate, este de precizat că G.-D. a făcut o delimitare precisă și explicită, îndeosebi în studiul *Tendenționismul și tezismul în artă*, între tendențiozitate și tezism. Cu privire la primul termen, el afirma: „creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să fie. Artă fără tendință n-a existat, nu există și nu va exista. Căci dacă arta va atinge viața socială, va exprima tendinți sociale”. În același timp însă, G.-D. a respins tezismul ca pe o dogmatizare vulgară a relațiilor artei cu socialul. Dintre ideile subliniate de G.-D., care au rămas pe deplin actuale, este de menționat și observația sa că marii artiști s-au situat întotdeauna „la înălțimea ideală a epocii lor” (*Artiștii-cetățeni*). În ansamblul ei, activitatea teoretică a lui G.-D. legată de fenomenul artistic, se înscrie ca un moment de

seamă în tradițiile progresiste ale esteticii românești. (Gr. S.)

Ghyka, Matila C. (1881—1965) matematician și estetician român, stabilit în Franța. Este considerat, alături de G. D. Birkhoff* și de Pius Servien* (Coculescu), printre precursorii cercetărilor actuale de „poetică matematică” și de „estetică informațională” *. A elaborat o teorie matematică a formelor cu valoare estetică, acordând o atenție deosebită studierii proporțiilor exprimate prin „numărul de aur” (1931). Interesante sînt și studiile sale asupra funcției estetice a ritmului nu numai în artele temporale ci și în cele spațiale (pictură, sculptură, arhitectură). Op. : *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) ; *Le nombre d'or* (1931) ; *Essai sur le rythme* (1938). (V. E. M.)

Gilson, Etienne (1884) filozof și estetician francez, unul din principalii promotori ai gândirii neotomiste. Teoria estetică a lui G. se definește în strînsă legătură cu existențialismul de tip tomist al acestuia, conform căruia primatul existenței asupra esenței fundamentează finalitatea oricărei activități omenești, iar rațiunea se generează pe sine corelată cu credința. Meditația estetică a lui G. reunește în permanență două motive teoretice dominante, și anume : ontogeneza operei de artă, ca proces revelînd capacitatea inventivă a omului asemenea creației naturale, făuritoare a „formei organice” și perfecțiunea frumuseții formale a operei de artă, izvorîtă din însuși actul creator al artistului, proces continuu de interpretare, avînd ca țel configurarea unui organism suficient sieși, în afara oricărei reprezentări, asemănări și semnificații privite ca scop. Contribuția principală a lui G.

o putem desprinde din considerațiile sale asupra picturii, care-l situează printre cei mai valoroși analiști ai autonomiei și specificului imaginii picturale. Premisa teoretică conform căreia pictorul se autodefineste drept creator, făurînd „un obiect întru totul proporționat cu actul său preceptiv”, l-a condus către concluzia autonomiei operei pictate, născută din nevoia „de a sacrifica în tablou tot ceea ce nu contribuie la muzica sa și în consecință îi împiedică nașterea”. Op. pr. : *Philosophie en Moyen-age* (1925, 1955) ; *L'Etre et l'Essence* (1948) ; *L'Ecole des Muses* (1951) ; *Les idées et les lettres* (1955) ; *Peinture et Réalité* (1958). (L. D.)

gîndirism

curent ideologic din România, a cărui denuțire se explică prin aceea că s-a conturat și s-a afirmat îndeosebi în jurul revistei *Gîndirea* (1921—1944). G., ca orientare ideologică, nu se identifică întru totul cu activitatea revistei *Gîndirea*, mai ales în ceea ce privește perioada de început a acestei reviste care s-a bucurat de colaborarea unor oameni de cultură progresiști de mare prestigiu, s-a afirmat pe linia unor idei pașoptiste despre lupta națională și a manifestat afinități față de direcția socială a semănătorismului. Reflectînd involuția politico-ideologică a burgheziei interbelice, orientarea ulterioară a g. a vizat constant propagarea iraționalismului mistic, a naționalismului rasist și șovin, manifestîndu-se ca una din expresiile ideologiei fasciste. Propagînd iraționalismul, g. a năzuit spre o estetică întemeiată pe dogmele religioase. Într-o serie de articole (*Sensul teologic al frumosului, Teologie și estetică, Frumusețea naturii, Despre artă*), dar în special, în *Nostalgia paradisului*, Nichifor Crainic, doctrinarul principal al g., a afirmat ostentativ și programatic că „o estetică adevă-

rată sau creștină nu se poate concepe pe alte baze mai solide decât cele dogmatice. Frumosul în sine, definit în mod vag de metafizică, devine pentru noi frumosul întru Dumnezeu și astfel el este izvorul transcendent al tuturor frumuseților din ordinea văzută, fie frumusețile naturale, fie frumusețile artistice, fie frumusețile morale". Deși pot fi constatate și unele idei adecvate cu privire la specificitatea artei, respingerea esteticii raționaliste, misticizarea, denaturarea frumosului, urmarea punerea unui complex de relații și principii estetice sub semnul iraționalismului, elogiindu-se îndeosebi doctrina sofistică ortodoxă. În general, g. a falsificat, printr-o reducere sau extrapolare metafizică, sensul concret-istoric al noțiunii de tradiție, încercând să înlocuiască ceea ce constituie, în diferite epoci, tendința predominant progresistă în evoluția literaturii și artei românești cu un conținut mistic, iraționalist. (Gr. S.)

Goethe, Johann Wolfgang (1749—1832) clasic al literaturii germane, umanist enciclopedist, teoretician al iluminismului. Creația lui G. a devenit obiect hotărâtor de referință al confruntărilor estetice. În același timp, el a generalizat experiența filozofică, științifică, poetică și plastică a vremii sale, de la epoca *Sturm und Drang**, prin clasicismul german, până la romantism și așa-numitul *sfârșit al perioadei artistice*. Ideile mișcării *Sturm und Drang* și-au găsit expresia în articolele sale timpurii, *La aniversarea lui Shakespeare* (1771) și *Despre arhitectura germană* (1773), în care pledează, ca elev al lui Herder*, pentru înrădăcinarea artei în viața poporului. Ulterior, alături de ideile despre artă din chiar operele sale (*Poezie și adevăr*, *Wilhelm Meister*, *Faust*), G. con-

sacră problemelor de estetică o serie de studii speciale, ca: *Simpla imitație a naturii, maniera, stilul* (1789), *Colecționarul și apropierea lui* (1799), *Despre adevăr și verosimil în artă* (1798), *Shakespeare fără sfârșit* (1813—1816) ș. a. Aceste articole dezvoltă o concepție încheiată asupra realismului. După opinia lui G., arta transfigurează realitatea în mod creator, prin împletirea factorilor general și individual, tipic și particular. Omul urmărește cunoașterea totală a lumii, armonia voinței și a rațiunii, dezvoltarea multilaterală a personalității sale; arta îl susține tocmai în obținerea acestei armonizări, prin eliberarea esențialului de înfrumplețitor și prin idealizarea realității. Artistul este în același timp robul și stăpînul naturii, subordonat ei și capabil s-o domine prin forța conjugată a fanteziei și a gândirii sale. Artistul se află deci într-o nobilă întrecere cu natura, spre folosul amîndurora. Cunoașterea al clasicismului elen și adept al noului clasicism german, G. laudă înțelepciunea, ca păstrătoare a măsurilor inerente, și dragostea, care, spărgînd măsura și reintorcîndu-se la înțelepciune, generează frumosul ca expresie a perfecțiunii. Luînd partea artei clasice, G. a adoptat o atitudine complexă față de romantism, pe care l-a și respins în ansamblu, dar din ale cărui înnoiri a și valorificat cîteva. Cercetătorii văd în prietenia lui cu Schiller* tocmai ilustrarea acestei bipolarități, între opțiunile clasice și romantice, telurice și spirituale, naive și sentimentale. Importanță este concepția lui G. despre literatura universală. Implicațiile estetico-teoretice ale umanismului olimpic goethean le găsim și în alte lucrări ale sale, dintre care mai cităm *Scrisorile către Schiller* (1828—29), ciclul *Maxime și reflexiuni* (1833), *Convorbiri cu Eckermann* (1836—48). (I. I.)

Goldmann, Lucien (1913—1970)

estetician, filozof și sociolog francez originar din România. De formație marxistă, elev al lui G. Lukács, G. este un promotor al metodei structuralismului genetic de analiză socio-culturală a fenomenului estetic. Concepind sociologia și istoria în indisolubilă legătură, G. neagă înțelegerea conștiinței colective ca reflex mecanic al realului. El susține că structurile culturale exprimă coerența structurilor sociale, de clasă, prin intermediul conștiinței individuale. G. preconizează o concepție dinamică asupra structurii, pornind de la ideea că orice realitate umană se constituie în procesul unei structurări semnificative. S-a ocupat îndeosebi de sociologia literaturii, întreprinzând cercetări analitice asupra lui Racine, Malraux * și a noului roman * francez. Sînt de reținut și studiile sale de sociologie a cunoașterii și culturii cu aplecare deosebită către latura metodologică ca și cele de istoria filozofiei cu referire specială la Kant. Op. : *Introduction à la philosophie de Kant* (1948) ; *Sciences humaines et philosophie* (1952) ; *Racine* (1956) ; *Le dieu caché* (1959) ; *Recherches dialectiques* (1959) ; *Pour une sociologie du roman* (1960). (I. P.)

Gogh, Vicent van (1853—1890)

cel mai de seamă reprezentant al picturii expresioniste olandeze și universale. G. și-a expus ideile estetice în corespondență cu fratele său Theo și cu Emile Bernard. Evoluind de la realismul sobru și frust al primei perioade de creație, la impresionism, G. sfîrșește prin a ceda principiului tensiunii lăuntrice, al adevărului omului care îl covîrșește, pe care îl postulează ca ipostază a creației supreme mistuitoare („arta este omul adăugat naturii” ; „oamenii sînt rădăcina a tot ceea ce există”, spune el), dar care nu exclude grija pentru un anumit echilibru, pentru o ordine și o rațiune adecvată lui. Exem-

plul artei lui G. dezmente iluzia că libertatea creației ar exclude disciplina, meditația, armonia, transpunerea coerentă a lumii. Ideul artistic vangoghean implică simplitatea și laconismul expresiei, concentrarea intensă, dramatică a gândirii, stăpînirea rece a focusului interior. G. visa o vîrstă de aur a artei viitoare în care frumusețea perfectă și veșnic tînără să triumfe grație acestor mijloace. „Nu numai lăsîndu-te pradă impulsurilor, spunea el, poți atinge măreția, ci și pilind cu răbdare zidul de oțel care desparte ceea ce simți de ceea ce ești în stare”. Antiacademist și anticonservator, G. a eliberat stihii cuprinse în culori, făcîndu-le să se exprime prin ele însele, imprimîndu-le o intensitate, o sonoritate, o profunzime, o forță persuasivă de metaforă sau simbol : „Am căutat să exprim, cu roșul și verdele, teribilele pasiuni umane”. (R. S.)

Gombrich, Ernst (1909)

istoric de artă și estetician englez, în prezent profesor de istoria tradiției clasice la Universitatea din Londra și director la Warburg Institute. Dintre lucrările sale, *Art and illusion* și *The Story of Art*, care au fost traduse în numeroase limbi, G. realizează o demonstrație extrem de interesantă, pe linia influențelor gândirii lui Freud (resimțite și recunoscute deschis în opera sa), în sensul existenței unei condiționări invizibile a limbajului artistic de către forțele inconștientului (Gh. A.)

Gorki, Alexei Maximovici (1868—1936)

scriitor rus, întemeietor al literaturii sovietice. A întreținut o importantă corespondență cu Lenin. În activitatea sa teoretică, G. a dezbătut și fundamentat o suită de idei importante, printre care menționăm : condiționarea artei de realitatea obiectivă și de lupta claselor, rolul hotărîtor al muncii în geneza și în conținutul literaturii, necesi-

tatea spiritului de partid și a caracterului popular în literatură, temeiurile folclorice ale artei profesioniste. În articolele și studiile sale, G. a combătut în mod consecvent orientările decadente, iraționaliste, mistice ale vremii sale, precum și formele de înstrăinare a intelectualității de creatorii bunurilor materiale. El a studiat, de asemenea, variate probleme de măiestrie și tehnică literară. G. a valorificat literatura clasică rusă, consacrand studii unor scriitori ca Cehov, Dostoievski, Tolstoi, Korolenko ș.a. În plan istorico-literar, menționăm analiza sa consacrată componentelor realiste și romantice ale literaturii secolelor al XIX-lea și al XX-lea. În calitate de teoretician al realismului socialist* și de conducător al Uniunii Scriitorilor sovietici, G. a contribuit decisiv la dezvoltarea literaturilor Uniunii Sovietice din primele decenii de după Revoluția din Octombrie. Totodată, el s-a preocupat intens de stimularea activității scriitorilor contemporani progresiști din întreaga lume. Dintre articolele sale cu caracter teoretic-estetic cităm: *Paul Verlaine și decadenții* (1896); *Destrămarea personalității* (1909); *Despre „karamazovism”* și *Tot despre „karamazovism”* (1913); *Convorbiri despre meșteșug* (1930—31); *Cu cine sînteți voi, „maestri ai culturii”?* (1932); *Despre realismul socialist* (1933); *Literatura sovietică* (1934); *Despre formalism* (1936). (I. I.)

gotic

stil artistic apărut în secolul al XII-lea, aproape concomitent în Franța și în Germania, răspindit apoi în întreaga Europă occidentală și centrală, cu rezonanțe mai îndepărtate care ajung pînă în țara noastră, în Transilvania. Stilul evoluează mereu, realizîndu-se cu o maximă dezvoltare în secolele

al XIII-lea și al XIV-lea și lasă treptat locul, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, celui al Renașterii. De la formele sobre, prin care se desprinde din stilul romanic, precedent, g. trece prin ceea ce s-a denumit g. *lanceolat*, către g. *așa-zis flamboyant* (în traducere relativă, *înlăcărat*) unde ornamentația, pornită de la formele ogivei constructive, devine pură decorație exuberantă, fără legătură directă cu necesitățile arhitectonice. Trăsăturile stilistice ale arhitecturii g. se extind treptat de la edificiile religioase la cele civile (primării, hale etc.) și apoi la obiectele de cult, la ilustrațiile manuscriselor, la mobilier și la vestimentație. S-ar putea vorbi chiar de o întregă ținută elongată a tuturor elementelor cu caracter decorativ din epocă. Fără îndoială că pictura și sculptura epocii au urmat evoluția stilistică respectivă. Figura umană capătă, în plastica epocii, trăsături realiste, evoluind de la hieratismul bizantin la o expresivitate care traducea mișcarea intensă a unor sentimente de mare varietate. Stilul g. apare odată cu dezvoltarea vieții burgurilor medievale, cu înflorirea meșteșugurilor și a schimburilor comerciale; edificiile g. nu erau destinate numai scopurilor primordial religioase, ci devin, așa cum relevă, între alții, Funk-Brentano: „centrul unei vieți manufacturiere... în afară de școlile diverse care îi sînt anexate, se fixează aici familii de muncitori... Monumentele religioase servesc drept locuri de reuniune ale locuitorilor burgurilor, bolțile răsună de revendicările lor...” Iată de ce stilul g. este deosebit de semnificativ pentru întreaga viață socială a epocii în care a apărut și s-a dezvoltat. Dacă am pomenit despre trăsăturile stilistice îndeosebi ale arhitecturii g. este pentru că aici se poate releva, pregnant, corelația între descoperirile

tehnic-constructive ale edificiilor și caracteristicile estetice rezultate de pe urma aplicării acestor descoperiri. Descoperirea ogivei și a contrafortului, exterior zidului pe care-l susține, prin ceea ce s-a denumit arcul butant, a dat posibilitatea înălțării unor construcții care căpătau semnificația estetică de *tensiune spre zone elevate*, de ridicare continuă deasupra balastului preocupărilor mărunte. Totodată aceste descoperiri constructive au făcut posibile largi deschideri ale zidurilor, cu ferestre mari, în care au putut să apară vitraliile colorate. De asemenea, necesitatea de a da contrafortului o mai mare stabilitate a dus la apariția de elemente sculpturale, menite să le încarce cu dantelării de piatră, încă necunoscute pînă atunci. Această dantelare a pietrei a născut apoi, prin contagiune, profuziunea de basoși alto-reliefuri care au împodobit portalurile și timpanele catedralelor și care au dat curs liber fanteziei meșterilor populari și ghidușiei lor și în modelarea sculpturală a ighiaburilor de scurgere a apei de pe acoperișurile înalte, așa-zisele *gargouilles*. Prin coroborare cu imaginile apărute, cu ajutorul sticlei colorate, în vitralii, catedrala gotică prezenta frecventatorilor ei analfabeți o *biblie a săracilor*, unde cei ce nu puteau descifra litera textelor din manuscrise deslușeau istorisirii pilduitoare dintr-un univers care constituia atunci viața lor spirituală. (M.Br.)

grafică

domeniu al artelor plastice, considerat inițial ca specializat în reprezentarea liniară, într-o singură culoare, apoi lărgit prin includerea unei mari varietăți de tehnici și mijloace de expresie. S-a impus în cîmpul realității estetice datorită conciziunii limbajului artistic propriu, a posibilității de a dezvolta tema în imagini succesive cît și a parti-

cularității că oferă condiții pentru reproducerea rapidă, de mare tiraj. G. nu se prezintă, sub aspect estetic, ca un gen unitar. La originea diversității sale care reflectă diversitatea necesității de a se recurge la o expresie densă, concentrată, de valori simbolice sau convenționale, stau atît numeroasele ei procedee (de la simpla scriere cu ajutorul creionului, peniței sau pensulei, la gravura mono- și policromă și la litografie) cît și repertoriul de materiale folosit. Adaptîndu-se mobil progresului producției materiale, g. a asimilat atît noi mijloace de expresie cît și suporturi variate ale acesteia. Definindu-și, progresiv, cîteva genuri (g. numită de *șevalet*, care cuprinde toate categoriile de desene și gravuri, g. de *carte, aplicată*), g. a exprimat totodată tendința spre optimizarea expresiei artistice în funcție de obiectul ei. Progresul cel mai important a rezultat din perfecționarea mijloacelor sale astfel încît ea a început să redea și ceea ce fusese considerat ca fiind apanajul exclusiv al picturii: lumina și umbra, culoarea proprie obiectelor, perspectiva și alte calități ale realității transfigurate. Oglindind interinfluențarea formelor de expresie plastică, această evoluție structurală a fost însoțită și de proliferarea, ca tehnică și viziune a mijloacelor g., mai ales în domeniul picturii. Sub denumirea de *grafism* se caracterizează uneori orientarea imprimată în acest sens de Paul Klee, frecvent cultivată astăzi. Atingînd valori de vîrf în creația unor Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dürer, Brueghel, Rubens, Rembrandt, Goya, Daumier, dintre care unii au practicat tehnicile variate ale gravurii, g. și-a sporit aportul reprezentativ în configurația artei plastice, devenind în epoca modernă o modalitate frecvent abordată de creatori. Necesitatea producției materiale a determinat și dezvoltarea și diversificarea g. aplicate. În arta românească

g. a fost exemplar ilustrată în creația lui N. Grigorescu, T. Al. Steriadi, C. Ressu, I. Iser, Gabriel Popescu, N. Tonitza, Mattis-Deutsch ș.a. (M. Na.)

Gramsci, Antonio (1891—1937)

conducător și erou al proletariatului italian, militant de seamă al mișcării muncitorești internaționale, remarcabil teoretician marxist. A participat la organizarea luptei muncitorilor din nordul Italiei în preajma și în timpul primului război mondial, a fost unul dintre întemeietorii Partidului Comunist Italian și membru al Comitetului Executiv al Internaționalei a III-a. Ales deputat în 1924, el este arestat doi ani mai târziu și condamnat (în 1928) de un tribunal special fascist la 20 de ani închisoare; moare fără a-și fi putut redobândi libertatea. În singurătatea celei, G. a scris, ajutat de o uimitoare memorie, lucrări de filozofie, politologie, estetică, istorie etc. Cunoscutele sale *Cafete din închisoare* cuprind studii despre unele probleme fundamentale ale materialismului istoric, despre situația social-economică a Italiei meridionale, despre rolul intelectualității, istoria Renașterii, analize critice privind filozofia și estetica lui B. Croce, neopozitivismul și neokantianismul, eseuri despre Pirandello și despre roman etc. Respingând punctele de vedere estetizante și examinând problemele artei și culturii italiene în contextul istoriei și al vieții sociale a țării, G. a subliniat tendințele de îndepărtare de mase care se manifestau în literatură și în rindul intelectualității și a relevat însemnătatea creației populare ca sursă pentru reînnoirea literaturii. Împotriva interpretărilor abstracte și speculative, el a evidențiat semnificația socială a poeziei lui Leopardi, a patosului negării din creația lui Pirandello. S-a pronunțat pentru o critică literară militantă, dînd ca exemplu, în acest sens, opera lui De Sanctis*. G. con-

sidera lupta pentru o artă nouă ca parte integrantă și firească a luptei pentru o nouă cultură, pentru o etică nouă, pentru instaurarea unor relații sociale noi. În legătură cu rolul social al artei, subliniind marea influență pe care o exercită aceasta, G. a respins pozițiile didacticiste, arătînd că arta este educatoare întrucît e artă, și nu întrucît e „artă educatoare”. Op. pr.: *Scrisori din închisoare* (1947); *Materialismul istoric și filozofia lui Benedetto Croce* (1948); *Intelectualii și organizarea culturii* (1949); *Literatura și viața națională* (1950); *Scrieri din tinerețe* (1958). (C.R.)

grațios

categorie estetică ce definește stadiul totalei depășiri a dificultăților de finalizare a unei acțiuni sau de modelare a unei structuri, în care scopul, tematica, funcționalitatea sînt estompate printr-o *întîrziere voită* a rezolvării, printr-o extremă suplețe și prelungită continuitate a traiectoriilor, fie gestice (în cazul comportamentului social, al coregrafiei sau artelor scenice), fie grafice (în cazul artelor plastice), fie melodice (în cazul muzicii). Toate aceste *moduri* de realizare se impun prin eficiența și eleganța lor în sine. G. este deci o categorie care vizează în mod special măiestria și ingeniozitatea execuției, ușurința și mai ales *naturalețea* ei aparentă sau reală. Tempoul desfășurării este decisiv pentru determinarea diferitelor sale aspecte; precipitarea rapidă și abundentă a mijloacelor poate sugera umorul exuberant, în timp ce exagerata încetinire generează afectarea, prețiozitatea. Folosit pentru prima oară de Plotin* după cum arăta T. Vianu, termenul are o accepție mistică însemnînd reflexul ideii de *bine* în lumea inteligibilelor. El a cunoscut o laicizare în sens frivol, în secolul al XVIII-lea. Schiller* a restabilit legătura cu vechile izvoare spi-

rituale ale *g.*, înlocuind însă semnificația mistică dată de Plotin, printr-o altă, etică. Pentru Schiller, *g.* este acel fel de a se mișca al omului care nu manifestă eforturile penibile ale unei cerințe morale în luptă cu instinctele și înclinațiile, ci o spontaneitate ușoară și fericită, de natură să demonstreze că voința morală și înclinațiile au ajuns să se armonizeze în unitatea sufletului frumos. Sau, pentru a-i da cuvântul lui Schiller însuși : „Grațiosul este documentul unui merit care n-a trebuit să fie cucerit dar pe care îl posedă sufletele atât de fericit întocmite, încît, fără nici o silință și în chip cu totul natural, toate faptele lor păstrează o întipărire de noblețe”. (L.)

gravură

gen al graficii în care imaginea se execută prin reproducerea unui desen sau semn grafic pe baza utilizării unor tehnici de transpunere a acestora. Există două modalități esențiale pentru a realiza motivul artistic pe placă : în relief (pe lemn tăiat în lungul sau în capul fibrei) și în adîncime (pe metal), folosind diverse unelte, ca stilet de oțel sau virf de rubin, dăltița, acul etc. Cele mai cunoscute tehnici ale *g.* sînt : *xilogravura* sau *g.* în lemn, cunoscută în China de la sfîrșitul sec. al XVI-lea, iar în Europa apuseană, de la începutul sec. al XIV-lea, *litografia* sau *g.* pe piatră, descoperită în 1786, *linogravura* sau *g.* pe linoleum, *g.* pe metal — cu diverse procedee, ca *g.* cu acul (*pointe seche* sau *punta secca*), *aqua-forte*, practică începînd din sec. al XV-lea de mari artiști, care în decursul timpului depășesc regulile ei rigide, ajungînd la o interpretare liberă denumită *aqua-forte de pictor* (Callot, Bosch, Rembrandt, C. Lorrain, Piranese, Corot, Delacroix, Millet etc.), *aqua tinta*, descoperită în sec. al XVIII-lea. Ciclurile tematice, ilustrația de carte, caricatura politică și de moravuri

executate în gravură de artiști renumiți (Daumier, Goya, G. Doré etc.) rămîn culmi ale genului. (A.M.C.)

Gris, Juan (José Victoriano Gonzales) — (1887—1927)

pictor spaniol stabilit la Paris, unul dintre principalii teoreticieni ai cubismului *. Opera sa este reprezentativă mai ales pentru faza cubismului *sintetic*, pe care îl definește drept „încercarea de a concretiza abstractul”, formulare pe care o întregește prin remarcă rămasă celebră : „Cezanne a făcut dintr-o sticlă un cilindru. Eu pornesc de la cilindru pentru a crea un individ de tip special... o sticlă”, prin care ilustrează în esență procedeul „picturii deductive”, punînd totodată bazele teoretice ale apriorismului artistic contemporan. G. a lăsat diferite scrieri teoretice, fraze și comentarii din scrisori și răspunsuri la anchete, esențiale pentru estetica cubismului, reunite de Daniel-Henry Kahnweiler în monografia *Juan Gris, viața, opera și scrierile sale* (1939). (V.E.M.)

Groos, Karl (1861—1946)

psiholog și estetician german, reprezentant al direcției psihologice în estetică. În opoziție cu teoriile idealiste ce căutau esența esteticului într-un domeniu transcendent operei, lucrările lui G. au contribuit la menținerea cercetării estetice în domeniul analizei intrinseci a fenomenului de artă, evidențiind importanța senzațiilor organice (cenezice) pentru declanșarea emoției estetice. Punînd bazele unor studii de „psihologie a literaturii”, G. analizează rolul datelor senzoriale în operele lui Wagner, Shakespeare, Goethe, Schiller ș.a. Alături de H. Spencer * și Schiller *, este unul din susținătorii teoriei ce explică apariția artei prin joc *. Dar spre deosebire de ei, nu consideră jocul doar o cheltuială a unui prisos de energie sau o

„activitate dezinteresată”, ci ca o exercitare a instinctelor utile și necesare vieții. Prin joc, omul se pregătește în vederea confruntărilor serioase ale existenței. În rîndul jocurilor astfel înțelese, G. le enumeră pe cele ale exercițiilor experimentale legate de diferite aparate motrice și senzoriale ca jocuri răspunzătoare de apariția artei în societățile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice (pămînt, ceară) trebuie să fi apărut sculptura, iar din manipularea obiectelor sonore și plăcerea auditivei au apărut muzica și instrumentele muzicale. În ceea ce privește arta vremii noastre, G. consideră că noțiunea de joc nu se mai aplică activității de creație, ci doar recepțării operei de artă. Op. pr.: *Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins* (1934); *Einleitung in die Aesthetik* (1892); *Die Spiele der Thiere* (1896). (V.E.M.)

Grosse, Ernst (1862—1927)

estetician german. Analizînd evoluția fenomenului artistic, în special la popoarele primitive, ajunge la elaborarea unei estetici etnologice și sociologice. G. consideră că diferențele ce deosebesc artele în varietatea și evoluția lor istorică sînt generate de condițiile economice generale ale populației, formele artistice fiind determinate de către structura economică și politică. Opera sa a cunoscut un succes imediat, suscitînd în Germania un amplu curent de studii de etnologia artei și de anchete sociologice. Op.: *Die Anfänge der Kunst* (1894); *Ethnologie und Aesthetik* (1891). (V. E. M.)

grotesc

(în accepțiunea clasică) categorie estetică ce definește contrariul sublimului, caracteristică pentru imaginea înfricoșătoare, fantastică, monstruoasă și descărnată a uritului fizic și moral. G. a fost cultivat în special de ro-

mantici ca mod de reprezentare amar ironică și critică a realității, cu mijloace în același timp realiste și fantastice, contrastante, menite să pună în lumină ipostazele ei bizare, crude, caricaturale, disproporționate, opuse imaginii naiv și iluzoriu idilice, eroice, idealizate de clasici. După Ian Kott, în accepțiunea modernă, g. se desfășoară într-o lume absurdă, tragică, închisă, alienată, în care situațiile și opțiunea sînt impuse, iar înfrîngerea personajului grotesc constituie o ridicularizare și o desacralizare a Absolutului istoriei, zeilor, naturii și destinului. G. este supranumit și teatrul bufonilor. (A. Str.)

Gundolf, Friedrich (1880—1931)

istoric german al literaturii. Valorificînd și dezvoltînd în studiile sale ideile lui Wilhelm Dilthey*, G. a devenit unul dintre exponenții de seamă ai școlii istorico-spiritualiste (*Geistesgeschichte*). Erudit de o impresionantă cultură, G. opune metodelor sociologice, biografice sau psihologice de analiză a operei literare un punct de vedere care îmbină elemente de istorism cu accente subiectiviste, intuitiviste, iraționaliste. Fenomenele artei sînt privite izolat de viața socială, ca exprimînd forța lăuntrică și immanentă a artistului (*Geist, Gestalt și Urerlebnis*), o inspirație de natură erotică, religios-titanică sau mistic-demonică. Alte op.: *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911); *Goethe* (1916); *Stefan George* (1920); *Caesar. Geschichte seines Ruhms* (1925); *Die Romantiker* (1930—31). G. a realizat cea mai cuprinzătoare ediție în limba germană a operei lui Shakespeare (zece volume, 1906—1914). (I. I.)

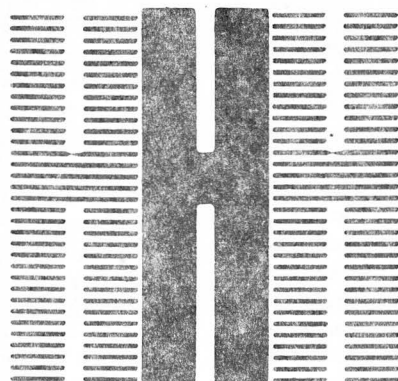
gust

reacție spontană, cvasireflexă exprimînd plăcerea sau neplăcerea estetică în fața operei de artă sau a realității. Componentă a atitudinii estetice, g. ține de psihologia socială fără ca aceasta să anuleze faptul că lucidi-

tatea, rațiunea, idealul, au și ele un rol orientativ, în ultimă instanță, chiar dacă nu întotdeauna conștient în reacția de *g*. Cunoscutul dicton de *gustibus non disputandum est* se referea mai ales la *g*. în sensul restrâns al cuvântului (față de mâncăruri, culori, mirosuri) dar extins, el nu este valabil decât în măsura în care subliniază caracterul individual și imposibilitatea de a impune *g*. prin măsuri exterioare. *G*. a apărut în procesul dezvoltării practicii social-istorice. În fapt, *g*., deși intim legat de structura psihică și formația cultural-estetică a personalității, deși eminentamente subiectiv, relativ, schimbător, nu poate fi conceput în afara determinării socio-culturale a mediului, clasei, grupului social, modelelor și influențelor pe care individul le suportă, a stadiului de dezvoltare a culturii și educației estetice generale și individuale. În ansamblul *g*. unei epoci pot fi distinse tendințe, trăsături comune socialmente determinate în strânsă legătură cu stilurile sau curente artistice dominante, teren pe care opțiunile preferențiale individuale se înscriu și se confruntă într-o gamă extrem de variată și nuanțată. Nu se pot fixa norme ale *g*. dar se poate observa că deși aproximativă, superficială, bazată mai mult pe intuiție decât pe rațiune, judecata de *g*. este prima treaptă a unei judecăți de valoare, exprimând o atitudine axiologică determinată, care se înscrie în ansamblul unui sistem de valori datorită naturii ei apreciative și ierarhizatoare. După Kant *, judecata de *g*. nu e altceva decât simțămîntul provocat de jocul liber dintre facultățile de cunoaștere, adică dintre intelect și imaginație, iar *g*. ar fi rădăcina însăși a judecății estetice *. (I. P.)

Guyau, Marie Jean (1854—1888)

estetician și literat francez, a cărui operă se înscrie în direcția *vitalistă* a esteticii (Herder *, Schopenhauer *, Nietzsche *, Darwin *). Dezvoltînd ideile lui Darwin, *G*. va sublinia mai ales legătura dintre biologic și social în formarea reprezentărilor noastre despre frumos, arătînd că arta, produs al potențialităților vitale, contribuie la reglarea și dezvoltarea vieții și deține un rol incontestabil în evoluția umană. Frumosul se exprimă pe deplin în conștiința vieții, fără a exclude utilul și necesarul. Ideile estetice ale lui *G*. pot fi sintetizate sub două aspecte principale : 1) reacția critică față de formalismul estetic kantian și față de înțelegerea artei ca act gratuit (în sensul „frumuseții libere”), ca simplu joc, dezinteresat de adevăr și de util (Schiller, Renouvier ș.a.) ; 2) propune o concepție sociologică asupra artei, schișînd o estetică a simpatiei sociale. În lucrarea sa (apărută postum) *Arta din punct de vedere sociologic*, *G*. consideră că unul dintre scopurile principale ale artei este de a produce fenomenul de „inducție psihologică” prin care iau naștere idei și sentimente de natură complexă (simpatie față de personajele prezentate, interes, milă, indignare etc.), respectiv, „sentimente sociale”. Emoția artistică este emoția socială, care ne face să încercăm o viață analogă celei a noastre și pe care artistul ne-o dezvăluie, stimulîndu-ne să simpatizăm cu ea. S-a ocupat de asemenea de problema condiționării biosociale a geniului și de raportul acestuia cu mediul social, pe care îl vede ca un raport de reciprocitate, de „osmoză și endosmoză”. Op. pr. : *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine* (1884) ; *L'art au point de vue sociologique* (1889). (V. E. M.)



Hamann, Johann Georg (1730—1788)
filozof, estetician, filolog german, reprezentant al iluminismului moderat. Supranumit și „Magul Nordului”, din cauza tendințelor sale mistice, *H.* promovează energic principiul senzualismului, întemeiat pe premise religio-idealiste. Expunându-și concepția asupra poeziei ca limbaj primar al omului care exprimă sentimentele și spaima sa prin intermediul imaginilor (*Cruciada unui filolog*, 1762), el pregătește totodată și acea interpretare iluministă a motivului biblic al facerii lumii ca model al unei cosmogonii poetice. Critica vehementă, declanșată la adresa materialismului filozofic al sec. al XVIII-lea, privește interpretarea mecanicistă de către reprezentanții acestuia a fenomenelor naturale. În concepția lui *H.*, natura apare ca plină de viață emoțională, în continuă mișcare, reprezentările ei în gândirea și creația

Renașterii înfățișându-se tocmai ca fiind vlăguite. Lipsită de suflul însuflețitor al vieții, „limba naturii” ajunge la o sumă de litere fără legătură, asemănătoare aceluia care ar rezulta prin extragerea din versurile *Iliadei* a lui alfa și omega. Punând premisele valorificării poeziei populare, făcând critica gândirii metafizice și exaltând rolul sensibilității în artă și poezie, *H.* a exercitat o influență fecundă în cadrul mișcării *Sturm und Drang* *.
Op. pr. : *Cruciada unui filolog* (1762) ; *Ultima opinie a unui Cavaler al Crucii Roșii asupra originii divine și umane a limbajului* (1773) ; *Metacritica purismului rațiunii pure* (1784).
(M. Na.)

Hanslick, Eduard (1825—1904)
critic muzical vienez și estetician care, în filiația concepțiilor lui Kant și Herbart, argumentează în lucrarea sa *Despre frumosul*

muzical (1854), teoria formalistă a muzicii înțelegea ca pură construcție sonoră, ca artă a „formelor sonore în mișcare”, excluzând posibilitatea transmiterii unui conținut de sentimente sau reprezentări. Ideile lui, îndreptate inițial împotriva exceselor de programatism și descriptivism, au fost reactualizate de majoritatea adepților constructivismului sau structuralismului din secolul nostru în favoarea unei arte lipsite de mesaj, redusă la simpla ingeniozitate a raporturilor constitutive. (L.)

happening

termen impus în 1954 de către Allan Kaprow prin scenariul său *Ceva trebuie să aibe loc, un happening* (revista *The Antologist* a Universității Rutgers din New-Jersey) și care definește „o formă de teatru în cadrul căruia diferitele elemente, inclusiv jocul neșablonat, sînt organizate într-o structură compartimentată” (Michael Kirby). Este vorba de ducerea pînă la limită a tendinței de ștergere a deosebirii dintre creator și public în numele unor principii, remarcabile în sine (democratizarea artei, defetșizarea produsului artistic, radicalizarea expresiei sensibile, potențarea angajării prin artă), dar nu rareori cu rezultate ce anulează însuși idealul de artă (negînd, de fapt, răspunderea artistului, exaltînd rolul subconștientului, al iraționalului). Demonstrat prima dată ca un spectacol exotic (John Cage, 1952, la Black Mountain College), h. evoluează spre un hibrid situat între psihodramă, teatru, muzică aleatorie, plastică cinezică și coregrafie simbolistă, prilejuind și unele manifestări de un accentuat caracter social (J. J. Lebel, 1960, împotriva războiului din Algeria, 1964, împotriva interzicerii de către cenzură a filmului *Călugărița*, după Diderot; 1965, New-York, împotriva segregăției rasiale ș.a.). Paralel, s-a dezvoltat și linia formalist-gratuită, pe care

genul o promitea chiar prin premisele sale. El a evoluat de la formele sale numite *instituționalizate* (spectacole cu o structură dinainte stabilită), la altele amorfе, improvizate (cu un nucleu pretextual) și chiar anarhice (așa-numitul h. autocontrolat), pierzînd orice conținut semnificativ și păstrînd, pentru participanții săi ocazionali, doar virtuțități euristice și maieutice. Reflectînd reificarea raporturilor dintre membrii societății de consum, h. se prezintă ca o manifestare simptomatică al cărei conținut și semnificație se schimbă radical în condițiile schimbării caracterului relațiilor sociale. (M. Na.)

Hartmann, Eduard von (1842—1906)

filozof și estetician german a cărui *Filozofie a inconștientului* (*Philosophie des Unbewussten*, 1869), reunind idei ale lui Hegel*, Schelling* și Schopenhauer* a influențat gîndirea lui Nietzsche*, iar mai tîrziu perspectiva psihanalitică asupra artei. Elaborarea esteticii sale a fost precedată de redactarea unei voluminoase istorii a esteticii germane de la Kant* încoace, în care, printr-un minuțios examen critic-polemic, susține definiția frumosului ca „apariție a ideii”. Se ocupă de asemenea de „modificările frumosului”, distingînd mai multe trepte de manifestare ale acestuia, de la *plăcutul sensibil* (care reprezintă treapta primă a frumosului formal), la *frumosul concret* sau *microcosmosul individual* (care ține de conținut). Din punct de vedere tipologic, distinge între un *frumos al imaginației* (introdus de om în obiectele naturale), o *frumusețe formală* și una *substanțială* (ce aparține naturii). H. supune unei analize la fel de amănunțite și funcțiile estetice ale uritului, iar în *Filozofia frumosului* propune o nouă schiță de clasificare a artelor (distingînd între arte ale *percepției* și arte ale *imaginației*) precum și a genurilor și subgenurilor. Op. pr.: *Die deutsche*

Ästhetik seit Kant (1886); *Philosophie des Schönen* (1890). (V.E.M.)

Hartmann, Nicolai (1882—1950)

filozof german, întemeietor al „ontologiei critice” și unul dintre fondatorii axiologiei. Spre deosebire de doctrina ontologică a lui Heidegger* care pune în centrul discuției filozofice sensul ființei, concepția lui H. pleacă de la necesitatea de a cuprinde existența obiectivă în sine. Aceasta este o existență reală ce apare dată înainte de orice cunoaștere. Dar, prin poziția sa, omul stă între realitate și cerințele sale ideale sau între determinarea cauzală și cea valorică. Astfel, prin actele sale de evaluare, omul adaugă întotdeauna ceva, și anume în modul său determinat, unei lumi care este, în prealabil, determinată cauzal. Din această stare decurge puterea omului asupra lumii și capacitatea lui de a interveni în desfășurarea ordinii naturale. Iar starea estetică reprezintă un astfel de semn al puterii omenești de evaluare. Pornind de la premisele *ontologiei sale a realului* era normal ca, în estetica sa, H. să încerce elaborarea unei doctrine antipsihologice care să rezulte viguros dintr-un sistem întemeiat filozofic. În acest fel, estetica lui devine o teorie a obiectului estetic iar temeiurile obiectului estetic se află, în mod evident, în planuri strict ontologice. Cît privește obiectul esteticii, pentru H. este limpede că acesta este dat de categoria frumosului. La rîndul lui, frumosul este gîndit într-o triplă ipostaziere în virtutea căreia obiectul estetic poate fi *natural*, *omnesc* (sau frumosul ce ține de relațiile dintre oameni) și *artistic*. De o importanță covârșitoare pentru doctrina lui H. este problema relației dintre obiectul estetic și subiectul uman. În starea ei atentă și perceptivă, ființa omenească nu se întrebă asupra adevărului subiectivității. În această ipostază, „ea

nu se întrebă, în general, despre nimic”. Pentru ea totul apare, în acest stadiu, ca ceva nereflectat. Starea de obiectivitate este dobîndită pe calea „conștiinței cunoscătoare” și, cu deosebire, ea este căpătată prin intermediul gîndirii raționale și al felului ei rece și reținut de a concepe. Gradul de obiectivitate este sporit de acțiunea „conștiinței practice”, care se orientează intențional și treaz către scopuri bine conturate ale ființei. Datorită rolului jucat de raționalitate și de orientarea intențională a subiectivității spre scopuri precise, „conștiința spirituală” elimină la rîndul ei „tonurile afective ale percepției”. Această eliminare are loc în „interesul orientării obiective în lume”. Tocmai această orientare lipsește în cadrul conștiinței estetice. Rezultă de aici că în cuprinsul „conștiinței estetice” percepția nu merge riguros exact în sensul conexiunii obiective a lucrurilor, ci în altă direcție. Percepția ține cont, în acest caz, în primul rînd de relația față de subiect și de felul de a vedea al acestuia. Aceasta se petrece în urma retragerii conștiinței cunoscătoare și a aceleia practice. Apare limpede faptul că un anumit tip de obiectivitate se păstrează și în acest context. Odată cu obiectivitatea se menține, din sfera conștiinței cunoscătoare, și o anumită *distanță* față de obiect. Ceva mai mult, aceste atribute ale „conștiinței cunoscătoare”, obiectivitatea și distanțarea devin parcă, în ipostaza estetică, mai tari și mai accentuate. Iar aceasta, întrucît, în percepția estetică „observatorul și obiectul său rămîn ireductibili unul față de celălalt”. Spre deosebire de felul de a vedea al lui Husserl*, la H. dispăre momentul de anulare a „tonurilor afective”, anulare ce era specifică stării de „conștiință spirituală”. Suspendînd atitudinea de dominație a „conștiinței spirituale”, stadiul emoțional al percepției „reintră în dreptu-

rile sale" și el apare acum, în conștiința estetică, în deplină libertate. Astfel, starea de complexă trăire estetică se întregeste. O bogăție de tonuri majore și minore apare acum, iar granițele a ceea ce ar putea fi exprimat devin mobile și cuprinzătoare. Pe temeiul acestei structuri a conștiinței estetice se clădește întreaga teorie a valorii artistice, specifică pentru viziunea lui H. (T.M.)

Hașdeu, Bogdan Petriceicu (1838—1907)

lingvist, istoric și scriitor român, proeminentă personalitate culturală. A recunoscut însemnătatea a doi factori importanți pentru procesul de creație artistică, și anume vocația, dotarea naturală și studiul prin care de fapt el subliniază importanța concepției estetice. H. considera că opera artistică trebuie să răspundă la trei cerințe esențiale care vizau, în unitatea lor, conținutul și forma. Aceste criterii sînt „ideea poetică”, deci latura spirituală, de concepție, „graiul poetic” vizînd grija pentru mijloacele de expresie artistică și în sfîrșit „efectul poetic”, adică esența estetică a artei. Creatorul se distinge de ceilalți oameni prin ideile și simțul poetic care constituie izvorul spiritualității operei, dar și prin simțul pentru armonie, frumos, formă. Artă este concepută ca un patos a cărui transpunere în cuvinte reprezintă suferințele și aspirațiile poporului. În elaborarea operei, H. acordă un rol important fanteziei („imaginațiunea e cauza, esența și criteriul poeziei”). Aceste elemente ale esteticii romantice au fost contrabalansate de componente realist-critice și punctul de contact al celor două direcții îl constituie teza despre caracterul și menirea socială a artei. Artă nu-și propune să „decopieze societatea” în toate aspectele, ci esențialul este ca ea să înalțe demnitatea ființei umane. Din această perspectivă, H. armonizează punctul de vedere estetic cu cel politic. (I. II.)

Hauser, Arnold (1898)

estetician și istoric german de artă, născut la Timișoara. Actualmente trăiește în Anglia. Format sub influența Școlii din Viena, H. a frecventat asiduu și opera lui Marx. Acest fapt se va resimți în orientarea celor mai importante dintre scrierile sale. Pentru H., domeniul artei nu poate fi studiat numai în sine și pentru sine, făcîndu-se abstracție de ceea ce oamenii înțeleg prin artă și văd în artă. În studiile sale de teoria și istoria artei, H. încearcă o abordare sociologică a artei, în care elementul individual, temperamentul artistului, nu sînt nici ele ignorate. Op.: *A Social History of Art* (1951); *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958). (Gh. A.)

Hebbel, Friedrich (1813—1863)

dramaturg și poet german influențat de principiile ideologice și estetice ale mișcării *Sturm und Drang*, innoitor al artei dramatice din Germania și Austria într-o perioadă de atonie și stagnare. Tema principală a teatrului hebbelian (*Iuditha, Maria Magdalena, Herod și Mariana, Gyges și inelul său, Niebelungii* ș.a.) este lupta personalității puternice împotriva colectivității ostile, meschine și a moralei filistine a acesteia (titanismul). Lumea, care ține să-și continue somnul, zdrobește pe cel ce încearcă să o trezească la realitate. Apărarea demnității omului și emanciparea personalității feminine, împreună cu celelalte teme abordate de H., fac parte din patrimoniul de idei inspirat de iluminism. (R.S.)

hedonism (în estetică)

teorie ce consideră că principala funcție a artei este aceea de a delecta, de a satisface cerința umană de plăcere senzorială și spirituală. În istoria doctrinelor estetice, h. s-a manifestat mai întîi în lumea greco-romană (Eratostene, Aristotel *, Epicur *), a pre-

cumpănit în secolul al XVIII-lea și a înflorit din nou în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. *H.* propune, pe rînd, o categorie sau alta de plăceri, uneori asociate (plăcerea simțurilor superioare, plăcerea jocului, plăcerea senzual-erotică, satisfacția pricinuită de conștiința propriei forțe). Unii adepți ai *h.* mai asociază acestui gen de plăceri fie utilul, fie satisfacerea nevoilor intelectuale, etice sau a altora similare. Dincolo de absolutizările și unilateralizările ce sărăcesc conținutul complex al artei, reducînd-o la plăcere (ceea ce transformă orice artă în simplu divertisment), aceste teorii au meritul de a fi pus în evidență componenta hedonică reală ce însoțește arta în mod obligatoriu. Reafirmarea acestui adevăr este cu atât mai importantă azi, cînd o parte însemnată a creației artistice contemporane tinde spre o cerebralizare excesivă a actului de creație și spre transformarea contactului cu opera, într-o receptare și dezlegare la rece a unui rebus lingvistic sau formal. Contactul cu marea artă a însemnat întotdeauna, pentru receptor, declanșarea aceluia scurt circuit afectiv capabil să aducă la incandescență toate fibrele știute și neștiute ale sensibilității, să declanșeze aceea plăcere superioară și elevată, ce nu este unicul și poate nici cel mai important efect spiritual al artei, dar în lipsa căruia orice operă rămîne mută, incapabilă să-și îndeplinească celelalte funcții și meniri. Dar pentru ca receptarea artei să poată fi realmente un prilej de plăcere artistică, este necesar, pe de o parte, ca ea să fie întrușiparea unei valori estetice, iar pe de alta, ca subiectul contemplator să dispună de o educație estetică corespunzătoare, pe baza căreia să poată descifra limbajul specific operei, să-i înțeleagă semnificațiile profunde și să detecteze reușita artistică, adică fericita adecvare a mijloacelor la scop. (V.E.M.)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831)

filozof idealist german, clasic al dialecticii. Sistematizator enciclopedic, *H.* a urmărit, pe de o parte, să includă arta în chip organic între formele de manifestare ale spiritului iar, pe de altă parte, să o explice pe baza propriilor ei diviziuni și deveniri interioare, logice și istorice. În *Fenomenologia spiritului* (1807) el tratează arta drept o parte a religiei, făcînd trecerea de la religia naturală spre cea creștină, revelată. În prima ediție a *Enciclopediei științelor filozofice* (1817) apare terminologia „spiritului absolut”, spirit care se dezvăluie succesiv în „religia artei”, în religie și în filozofie. A doua ediție a aceleiași cărți (1827) se oprește asupra artei ca formînd, împreună cu religia și filozofia, cea de a treia și ultima secțiune a „Filozofiei spiritului”, anume „Spiritul absolut”. Găsim aici și elementele periodizării hegeliene a artei în arta simbolică (orientală), clasică (antică) și romantică (medievală și modernă). În activitatea sa universitară, *H.* a ținut numeroase cursuri speciale de estetică (la Heidelberg în 1817 și 1819, la Berlin în 1820/21, 1823, 1826 și 1828/29), ale căror notițe, cu excepția celor pierdute, au servit la alcătuirea postumă a *Prelegerilor de estetică* (1836—1838). *H.* deduce concepția sa despre „filozofia artelor frumoase” din filozofia kantiană și din esteticile romantice, formulînd însă față de fiecare dintre acestea importante amendamente. El dezvoltă viziunea despre cele trei forme ale spiritului absolut, în cadrul căreia arta reprezintă cunoașterea nemijlocită a absolutului, sub forma „intuiției sensibile”, cunoașterea „în forma și figura sensibilului și obiectivului însuși”, religia constituie conștiința care își reprezintă spiritul absolut, iar filozofia, gîndirea liberă a spiritului absolut. Omul parcurge pe rînd cele trei forme ale

cunoașterii absolute, trecînd prin obiectivitatea artei, spre subiectivitatea religiei și pînă la substanțiala universalitate obiectiv-subiectivă a gândirii filozofice. În lumina acestei viziuni idealiste și istoriste totodată, prefigurînd ideea dispariției treptate a cunoașterii artistice în favoarea gândirii abstracte, H. își împarte obiectul în trei părți, succesiv cercetate. În primul rînd, el delimitează o parte *generală* („Ideea frumosului artistic sau idealul”), avînd ca obiect și conținut, pe de o parte, ideea generală a frumosului artistic ca ideal, precum și raportul mai apropiat al acestuia cu natura, iar pe de altă parte, raportul idealului cu producția artistică subiectivă. În al doilea rînd, H. distinge, din conceptul frumosului artistic, un domeniu *particular* („Dezvoltarea idealului în formele particulare ale frumosului artistic”), întrucît deosebiri esențiale conținute în acest concept se desfășoară într-o succesiune de trepte ale formelor de plămuire artistică și anume în forma simbolică, forma clasică și forma romantică a artelor. În al treilea rînd, el examinează individualizarea frumosului artistic („Sistemul diferitelor arte”), întrucît arta trece la realizarea sensibilă a creațiilor sale, încheindu-se într-un sistem al artelor, al genurilor și speciilor acestora. Cea de a doua parte a expunerii, „doctrina despre formele artei” distinge trei raporturi ale ideii față de forma ei de expresie artistică. În arta *simbolică* (antic-orientală) ideea — nedeterminată, indistinctă, abstractă, unilaterală — nu a găsit încă în sine însăși forma adecvată și rămîne astfel doar o luptă și aspirație către aceasta, fiind mai degrabă o simplă căutare a figurării (prin „simbolică inconștientă”, „simbolică sublimului” și „simbolică conștientă a formei comparative a artei”) decît o veritabilă capacitate de plămuire. Artă *clasică* (antic-elină) atinge potrivirea dintre

concept și realizarea lui, corespondența conținutului cu forma lui artistică exterioară, înțepătrunderea spiritualului și a figurii lui naturale. Forma *romantică* a artei (creștin-medievală și modernă) suprimă din nou uniunea ideii și a realității ei și se întoarce, într-un plan superior, la deosebirea și opoziția celor două laturi: conținutul își depășește forma, spiritul își înfringe concretețea, interioritatea își sărbătorește triumful asupra exteriorului și pregătește trecerea de la artă (inferioară datorită sensibilității) spre filozofie (superioară prin forța abstracțiunii). În viziunea hegeliană, celor trei forme istorice ale artelor le corespund cele cinci arte, succesiv predominante: forme simbolice — *arhitectura*, forme clasice — *sculptura*, forme romantice — *pictura*, *muzica* și *poezia*, arte ce stau sub semnul unei din ce în ce mai accentuate desensibilizări și, respectiv, spiritualizări. Conform aceleiași diviziuni triadice, poezia se subîmparte, la rîndu-i, logic și istoric, în poezia *epică* (obiectivă), *lirică* (subiectivă) și *dramatică* (obiectiv-subiectivă). Poezia în genere și poezia dramatică în speță reprezintă manifestările superioare ale artei și totodată momentele ei supreme de disoluție. Părăsind terenul sistematicii, sînt de remarcate unele intuiții geniale, legate îndeosebi de avizata cunoaștere de către H. a artei antice grecești. Dacă în tinerețe el o recunoscuse doar pe aceasta ca fiind cu adevărat artistică, tentativa sa de a o defini multilateral, ca fiind arta cea mai adecvată în esență și cea mai bogată în exteriorizări, s-a păstrat de-a lungul întregii sale activități. Caracterizarea principial-teoretică și analitic-particularizatoare a artei grecești se înscrie printre cele mai subtile inițiative de acest gen. În același timp, H. a fost un excelent cunoscător și cercetător al artei moderne și chiar contemporane lui, îndeosebi al experiențelor poetice mai noi. Astfel, el a

înțeles profund însemnătatea lui Shakespeare în dezvoltarea dramaturgiei, rolul lui Goethe în literatura germană, funcția nouă a prozei în general și a romanului în special pentru noua spiritualitate europeană. Printre recunoașterile sale adânci, relevăm și atenția acordată muncii în definirea genezei și a dezvoltării artelor. Privit în ansamblu, *H.* este, alături de Kant*, cel mai de seamă reprezentant al esteticii filozofice clasice germane. Engels cita *Estetica* lui *H.* între cărțile străbătute de o „grandioasă concepție asupra istoriei”, în care pretutindeni materialul este tratat istoricește, într-o legătură determinată, deși în mod abstract denaturată, cu istoria”. Criticând speculativismul idealist hegelian, estetica marxistă s-a definit prin valorificarea istorismului său dialectic. (I. I.)

Heidegger, Martin (1889)

filozof existențialist german. În elaborarea concepției sale estetice asupra operei de artă, *H.* pornește de la noțiunile hermeneutice limită ale doctrinei lui filozofice. Este vorba de conceptul de *lume* (în care omul, ca ființă concretă, este *aruncat*) și de corelativul acestuia, adică despre ideea de *pământ*. După cum remarcă Gadamer, ideea *pământului*, prezentă în creația poetică a lui Hölderlin, a fost transferată de *H.* în filozofia sa. Astfel, conceptul de pământ devine la *H.* o determinare esențială a operei de artă. La rindul ei, opera de artă, care nu este un obiect, ea apărând ca producătoare de adevăr al existenței, „stă în sine însăși” și devine pentru sine însăși. Drept urmare, ea *deschide*, ca un punct de început, propria sa *lume*. Artă se definește deci, în viziunea spiritualistă a lui *H.*, ca o *manifestare* (sau ca o *petrecere*) a adevărului. Ea revelează hermeneutic sensul adânc al existenței istorice. În acest înțeles, opera de artă este, pentru *H.*, mai mult decât simpla legă-

tură dintre materie și formă. Ea se întemeiază pe însuși faptul existenței. Existența se ascunde pentru a ieși, în opera artistică, la lumină. Iar *aparitia* acestei lumini, în operă, este tocmai *frumosul*. Frumosul devine, în acest fel, un mod de a fi al adevărului. El este modalitatea adevărului „de a ființa neascuns”. Cum însă, potrivit convingerii lui *H.*, esența adevărului stă în faptul că el se „înstaurează în existent” pentru ca abia atunci să devină adevăr, rezultă că în felul de a fi al adevărului subzistă latent „tendența către operă”. La rindul ei, limba însăși este, în înțeles esențial, o formă a adevărului și, în consecință, ea apare ca o creație poetică. Decurge de aici, în viziunea estetică a lui *H.*, nevoia de a urma „calea către limbaj”. Se poate deduce că, dacă frumosul nu este nimic altceva decât întruchiparea unui adevăr care se arată și se înstaurează, luminând în existent, el nu stă numai în relație cu subiectivitatea și cu starea de plăcere a acesteia. Frumusețea subzistă în plan ontologic și, desfășurându-se, ea îl exprimă pe acesta din urmă. Drumul către descifrarea estetică a frumuseții devine, de aceea, anevoios. Op. pr.: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936—1943); *Die Sprache in Gedicht* (1953); *Holzwege* (1957); *Das Wort* (1959). (T. M.)

Heine, Heinrich (1797—1856)

poet liric german, publicist, critic, autor al unor însemnări de călătorie (*Călătoria în Harz*, *Călătoria de la München la Genova*) în care sînt inserate ideile sale politice de orientare democratică, grefate pe o critică aspră și lucidă a stării social-politice din Europa. *H.* este, de asemenea, autor al unor importante studii de filozofie (*Istoria religiei și filozofiei în Germania*). În acestea întîlnim texte de un impresionant vizionarism în legătură cu rolul funest pe care avea să

il joace iraționalismul în viitorul Germaniei. Însemnările despre artă și literatură răspindite în diverse articole, dar și programatic urmărite, în deosebi în studiul despre școala romantică germană, sînt subordonate obseiei fundamentale a lui H.: viitorul politic și social al Europei. Fundamentală este critica făcută de H. romantismului german (în special lui Schlegel), privit ca o frînă a progresului social, ca aliat al reacționarismului politic și al naționalismului. Romantismul, cu tendințele lui spiritualiste și catolicizante, îndeamnă la indiferentism pe planul vieții reale. Chiar și Goethe, pe care H. îl apreciază ca fiind marea forță artistică care a subminat din interior școala romantică germană, inaugurînd noua perioadă estetică, rămîne, după el, totuși, un indiferentist pe planul vieții politice. (M.T.)

Heliade-Rădulescu, Ion (1802—1872).

scriitor și om politic român, personalitate culturală de seamă. Estetica lui H., de factură literară, se degajă din bogăția articolelor publicate în presă, ca și din volumele traduse sau prelucrate cum ar fi: *Regulele sau gramatica poeziei* (1831), *Curs întreg de poezie* (1868—1870) etc. Caracteristic pentru concepția sa estetică este faptul că H. concepe arta ca o creație chemată să miște inima și să procure plăcere dar și să convingă și să instruiască, fiind totodată „un agent de moralizare”, de înlăturare a viciului și a tot ceea ce e învechit. Cercetînd diferitele ramuri de artă, H. subliniază rolul limbajului specific. Prin diferitele genuri de artă omul se adîncește „asupra frumosului formelor”, prin filozofie în schimb el cunoaște „frumosul cugetării”. Corelînd filozofia și poezia, arta și istoria, H. socotește că „literatura adevărată este cea mai adevărată politică”. De o atenție deosebită s-au bucurat, în concepția lui H., problemele pri-

vitoare la stil și procesul de creație, la talent și geniu, la teatru și misiunea autorului etc. Nu lipsesc nici precizările referitoare la frumos sau la sublim, acesta din urmă considerat ca o categorie a existenței, aptă a determina înălțarea spirituală și mirarea. H. s-a oprit și asupra comicului *, comediei * și satirei *, privite ca o „dreaptă pedeapsă a viciilor și ridicolului”. (I. II.)

Hemsterhuis, (pron. hemsterhois), Franz (1720—1790)

filozof olandez, preocupat în cercetările sale de estetică de teoria frumosului, căreia îi atribuie un loc central. Considerînd drept una dintre trăsăturile omului pe aceea de a acționa ca forță unificatoare asupra elementelor dispartate ale naturii, H. deduce că actul punerii în contact a unor elemente în mod obiectiv diseminate este creator de satisfacție specific umană. În cîmpul artei, la fel ca în cîmpul relațiilor interumane (mergînd pînă la dragoste), acest contact ar fi izvorul plăcerii. Frumosul, forma plăcerii maxime, ne comunică în modul cel mai direct un număr maxim de idei. Măsura frumuseții obiectelor ne-ar fi dată de amplitudinea plăcerii ce o provoacă. Frumosul este, în același timp, factor de coeziune, prezentînd elementele componente ale adevărului în unitatea lor. Ca urmare, el realizează în om starea de echilibru între dorința de a-și satisface setea de frumos și forța acestei dorințe nesatisfăcute. Decurgînd din empirismul teoriei cunoașterii a lui H. Grotius și din teoria spinoziană a lui *amor dei intellectualis*, concepția lui H. se întemeiază pe reprezentarea idealistă a unei naturi umane abstracte, ignorînd complexitatea determinărilor obiective ale frumosului. Ea îi va influența mai tîrziu pe Herder * și Goethe *, dar va fi violent repudiată de estetica reprezentanților filozofiei clasice germane. (M. Na.)

heraclitism (în artă)

termen utilizat de T. Vianu * care, — pornind de la cunoscuta opoziție dintre concepția despre lume a filozofilor eleați (ca realitate statică) și cea a lui Heraclit (ca realitate dinamică, într-o permanentă devenire), — face distincția între o artă de *tip eleatic* și una de *tip heraclitic*. Aceasta din urmă s-ar caracteriza, potrivit opiniei esteticianului român, prin aceea că opera de artă „ne sugerează caracterul indefinit și în permanentă desfășurare al realității”, că ea nu este decât un fragment tăiat din țesătura realității care se întinde dincolo de limitele ei (operei), „un decupaj într-un proces afectiv mai cuprinzător”. Aceasta se realizează, de pildă, prin coincidența între centrul tabloului și centrul descrierii, în cazul picturii barocului, prin inexistența unui cadru inițial bine precizat și (sau) a unei poante finale concluzive, ca în cazul unor poezii lirice (ex. *Peste virfuri*, de Eminescu), prin cumulara asimetrică în raport cu jumătatea ariei ideale de desfășurare a acțiunii, a evoluției unui personaj (ex. regele Lear), prin repartizarea inegală a accentelor de importanță pe personajele unui tablou (ex. picturile lui Rubens) sau unei piese de teatru (ex. tragediile lui Shakespeare), prin preferarea unor personaje care prin ele însele (bătrâni sau tipuri cu o psihologie fluctuantă) sugerează timpul, devenirea. În sensul accepțiunii date de T. Vianu termenului, se poate aprecia că arta modernă cunoaște o deplasare către tipul heraclitic, prin cultivarea vagului și a sugestiei, prin preferința pentru ambiguitate *, prin ceea ce numea U. Eco *, „a doua deschidere” a operei etc. (C.R.)

Herbart, Johann Friedrich (1776—1841)

filozof și estetician german, întemeietor al școlii formalismului abstract, care, pornind

de la formalismul kantian (frumusețea liberă este formă), se opune școlii idealiste (Fichte, Schelling *, Hegel *, Ed. von Hartmann * etc.) pentru care frumosul este de natură ideală, reprezentînd spiritul, ideea transpusă în materia sensibilă. H. și discipolii săi (Zimmermann, Hanslick) și-au concentrat atenția asupra structurii formale (*directive*) a frumuseții. H. consideră că frumusețea (naturală sau artistică) se rezumă întotdeauna la anumite *relații formale* (relații de tonuri, de culori, de linii, de gânduri, de voință) și că experiența trebuie să ne spună care dintre aceste relații sînt frumoase, știința esteticii ocupîndu-se cu consemnarea și enumerarea conceptelor fundamentale (*Musterbegriffe*) în care se însușează cazurile particulare de frumusețe. Pentru H., judecata de gust e universală, eternă și imuabilă, iar judecățile estetice reprezintă clasa generală care cuprinde în sine, ca o subclasă, judecățile etice. Cele cinci idei etice care călăuzesc viața morală (libertatea interioară, perfecțiunea, bunăvoința, echitatea și dreptul) sînt cele cinci concepte estetice aplicate la relațiile de voință. În ceea ce privește raportul conținut-formă, H. consideră *conținutul* drept un element extraestetic, care are valoare logică, psihologică sau de orice altă natură, iar *forma*, elementul estetic propriu-zis, care este aplicat conceptelor estetice fundamentale. Judecata estetică ia în considerație exclusiv forma, respectiv, raporturile formale obiectiv plăcute. În această omitere a conținutului pentru a contempla numai forme rezidă, după H., adevăratul *catharsis* provocat de artă. Conținutul este tranzitoriu, relativ, supus legilor moralei; forma este perenă, absolută, liberă. Artă concretă poate fi suma a două sau mai multe valori dar faptul estetic este numai formă. Meritul esteticii formaliste a lui H. este acela de a fi atras atenția, în estetica postkantiană, asupra

faptului că forma posedă și ea legile sale proprii de dezvoltare care în nici un caz nu trebuie neglijate când vorbim despre esența și manifestările frumosului. Op. pr.: *Einleitung zur allgemeinen praktischen Philosophie* (1808); *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813). (V.E.M.)

Herder, Johan Gottfried (1744—1803)

filozof, estetician, critic și scriitor german, reprezentant al iluminismului moderat. Întemeietor al filozofiei istoriei în Germania, a aplicat această perspectivă teoretică la numeroase domenii, mai ales la teoria literaturii. În acest sens, concepțiile sale au determinat o răsturnare în reprezentările tradiționale despre esența, funcția și geneza artei. Contribuțiile sale esențiale, bazate pe această viziune istorică, pot fi grupate în trei categorii: 1) afirmarea că izvorul propriu-zis al oricărei arte este poporul și că depărtarea de popor înseamnă decăderea artei. Prin valorificarea tradiției folclorice naționale și prin sublinierea caracterului spontan al inspirației artistice, H. a deschis drum romantismului german de la începutul sec. al XIX-lea; 2) afirmarea că arta este un fenomen mondial, universal („poezia este limba maternă a poporului”), toate popoarele fiind în aceeași măsură apte să producă artă de înaltă valoare; 3) artele sînt un fenomen istoric, ca și toate celelalte creații umane, de pildă instituțiile sociale și politice, fiind într-o relație de intercondiționare cu progresul sau decăderea acestora. Ca atare, norme estetice absolute, desprinse de timp și spațiu, nu există. Adversar al teoriilor estetice care despărțeau teoria frumosului de cea a artei, H. unifică, în schița lui de sistem estetic, spiritul și natura, plăcerea și valoarea, sentimentul și intelectul, rezervînd un loc important frumosului natural. Consecvent concepției sale filozofice ilumi-

niste, consideră că artele au un precumpănitor rol formativ, educativ, fie al corpului (gimnastica, dansul), fie al *simțurilor nobile*, ca de ex. văzul, auzul și tactilul (pictura, muzica, plastica), fie al imaginației și intelectului (poezia). Pornind de la necesitatea unei fundamentări sistematice, științifice a esteticii, H. a împărțit teoria artelor frumoase în trei secțiuni: a văzului, a auzului și a tactilului (a picturii, muzicii și sculpturii), cărora trebuia să le corespundă, respectiv, o optică, o acustică și o fiziologie estetică. S-a mai ocupat de specificul comicalului, al limbajului poetic (*Eseu asupra originii limbajului*, 1772) precum și de problema specificității și caracterului istoric al gustului. Ideile sale au avut o influență profundă în epocă, înrîurind gânditori ca Hegel, Goethe sau Hamann. Alături de aceea a lui Lessing * și Winckelmann *, gândirea lui H. constituie prologul esteticii germane clasice și al unei noi receptări a antichității. De asemenea, prin exaltarea rolului personalității, H. se numără printre precursorii mișcării *Sturm und Drang* *. Op. pr.: *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen* (1769); *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793/97); *Kaligone* (1800). (V.E.M.)

Horățiu, Quintus Horatius Flaccus (65—8 î.e.n.)

reprezentant de seamă al poeziei latine din epoca lui August. Apogeul înfloririi clasicismului roman și influența dominantă a *Poeticei* lui Aristotel * au imprimat preceptelor sale referitoare la imitarea modelelor elene, la tehnica poeziei, la definirea diferitelor specii și genuri literare, autoritate, maturitate și rafinament clasic. H. a teoretizat normele puse de el în practică, postulînd principii intrate mai tîrziu în patrimoniul estetic al clasicismului francez, prin Boileau *, sau al clasicismului englez prin Pope, prin-

tre care : transmiterea unui conținut de idei, verosimilitudinea, stăpînirea elanului, creață laborioasă, cizelarea pînă la perfecțiune, respectarea regulilor prozodiei, noblețea, precizia și proprietatea expresiei, echilibrul, măsura, armonia și eleganța construcției, calități menite să confere operelor de artă trăinicia monumentelor de bronz. Ele sînt consemnate mai ales în importanta epistolă *Ad Pisones* care a căpătăt, mai tîrziu, denumirea de *Ars poetica* (14 î.e.n.). I se poate reproșa acestei opere un oarecare didacticism conservator, o interpretare convențională a trecutului și neglijarea contribuțiilor inovatoare aduse de Tibul, Propertiu și Ovidiu, contemporanii autorului ei. (R.S.)

Hugo, Victor (1802—1885)

poet, prozator, dramaturg, eseist, promotor de frunte al romantismului francez. De numele lui H. se leagă formularea manifestului, romantic prin excelență, *Prefața la Cromwel*, sinteză a unor idei anterior formulate de către adepții noului curent, dar cu noi accente și delimitări. Pledind pentru dramă, H. schițează teoria acesteia, care înseamnă în egală măsură refuzul violent al formulelor clasicismului (vizînd în primul rînd consecințele lor în epigonismul clasicist) și impunerea fundamentalelor idei care decurg din înțelegerea artei ca „răsfrîngerea integrală” și specifică a naturii. Astfel, separării rigide și arbitrară a genurilor îi este opusă ideea amestecului stilurilor, restabilirea echilibrului între urît-frumos, grotesc-sublim. Teoria grotescului dezvoltată aici, ca parte a teoriei dramei, este considerată a fi „cea mai importantă contribuție franceză la patrimoniul de idei al romantismului” (H. Friedrich). H. vede viitorul artei în dramă ca „fecundă împreunare” a grotescului* cu sublimul*. Exaltarea lui Shakes-

peare este în fond exaltarea dramei. Apologia grotescului și a uritului* („Frumosul are o singură înfățișare ; uritul, o mie”) se înscrie în ordinea pledoariei pentru natura complexă a artei, determinată de complexitatea realului la care aceasta se raportează ca la un domeniu distinct și în mod specific (arta = „ogîndă concavă a naturii”). Artă concen-trează realul prin surprinderea caracteristicii. Ideea de verosimilitate este invocată în respingerea celor două norme clasice (unitatea de timp și de loc) și pentru păstrarea unității de acțiune. Prin postularea unității între conținutul și forma operei, H. acuză formalismul* și estetismul*, atribuind artei o finalitate morală și socială, o misiune națională și umană. De altfel, dincolo de nuanța sa polemică, ideea lansată de H., „romantismul e liberalismul în literatură”, stă sub semnul patosului romantic, pentru angajarea artei. (M.T.)

Huizinga, Johann (1872—1945)

filozof, istoric și critic de artă olandez. Pentru estetică prezintă interes îndeosebi eseul *Homo Ludens* (1939). H. încearcă să explice și arta în lumina teoriei sale, potrivit căreia jocul constituie factorul fundamental în tot ceea ce omul realizează în lume. După el, poezia, muzica, dansul, artele plastice, fără a mai vorbi de teatru (unde actorii joacă diferite roluri) se cer interpretate în primul rînd ca joc. Chiar și cultura, în întregimea ei, nu ar fi altceva decît joc. Oricît de captivante, ideile estetice ale lui H. nu pot depăși totuși stadiul speculativ. (Gh. A.)

Hume, David (1711—1776)

filozof, psiholog, istoric, economist și moralist englez cu vădite preocupări estetice. Acestea sînt abordate de pe poziția filozofiei sale idealist subiective și agnostice, de-

rivind în special dintr-o concepție asupra experienței întemeiate pe senzații și reflexii, ale căror izvoare n-ar putea fi determinate obiectiv ci doar localizate, pentru primele în mediul exterior, pentru următoarele în sufletul omului. Viața psihică este un flux continuu de percepții, în absența oricărui substrat material sau spiritual, fiind obiectivitatea frumosului și a uritului, considerind că a discuta despre aceasta este absurd. Judecățile estetice ar fi lipsite, și ele, în concepția lui H., de o bază obiectivă, rolul criticii, pentru dezvoltarea rafinamentului căreia el pledează, fiind tocmai acela al instituirii unor norme de apreciere. Absolutizind independența gustului, prin ignorarea idealului estetic, H. practică o estetică sceptică și deschide totodată cimpul viitoarelor dezvoltări ale pozitivismului și empirismului, reflectate și în unele dintre concepțiile ulterioare din estetica experimentală. Op. pr.: *Tratat despre natura umană* (1739); *Despre gust* (1739-1740). (M.Na.)

Husserl, Edmund (1859—1938)

filozof german, promotor al fenomenologiei. Deși nu cuprinde lucrări speciale privitoare la domeniul esteticii, doctrina lui H. are importanță, din acest punct de vedere, întrucât ea a înfrunțat, în mare măsură, operele unor esteticieni însemnați din secolul nostru, cum ar fi Nicolai Hartmann*, Max Scheler*, Moritz Geiger*, Roman Ingarden*, Conrad* sau Mikel Dufrenne*. Pentru „estetica fenomenologică”, din gândirea lui H., interesează, în primul rind, conceptul de intenționalitate*. Într-adevăr, aproape toate deducțiile lui H. se bazează pe *intuiția* apodictică sau pur imanentă conștiinței. Evidența intuitivă reprezintă, sub acest raport, însăși calitatea obiectelor de „a se reda pe ele însele în mod convingător” și împiedică. Această „intuiție apodictică” este însă o contemplare a esen-

ței. Decurge de aici, că însăși metoda fenomenologică (respectiv, intențional analitică sau intențional genetică) nu se constituie ca o doctrină despre esență, ci ca o teorie despre *contemplarea* esenței sau ca o teorie privitoare la conștiința ce contemplă esența. Cum însă conștiința este și o *conștiință* despre ceva, rezultă că intenționalitatea este o stare fundamentală a atitudinii fenomenologice. Sub această înfățișare, intenționalitatea devine modul general de a viza o realitate, care nu are față de noi un caracter strict autonom. În acest înțeles, H. proclamă că obiectul *real*, situat în natura și obiectul *intențional*, imanent percepției și situat în *trăit*, nu sînt date separat, ci apar împreună, într-o unitate indisolubilă. Numai *reducția* fenomenologică este aceea care pune în evidență obiectul intențional în mod limpede. Eliberată de orice *desprindere* și de orice *prejudecată* omenească, conștiința transcendentă se transformă astfel într-o simplă îndreptare către ceva *dat*, sau către o lume exterioară, care este însă, în același timp, un corelat al stărilor noastre de conștiință. În acest sens, conștiința nu descoperă *direct* existența obiectelor, ci ea ajunge la dezvoltarea unei atare existențe correlative prin intermediul „trăirii intenționale”. Acesta este înțelesul expresiei lui H. „înapoi la lucruri”. Drept urmare, fenomenologia nu se interesează de *participarea* subiectului la asemenea procese de conștiință. Ea este preocupată numai de *construcția* unei lumi, iar aceasta, atunci cînd se știe că o astfel de lume este dată valabil omului care s-a „instalat fenomenologic”. Teza analizei metodice intenționale și aceea a neparticipării subiective au jucat un rol precumpănitor în actul de judecare a operei de artă, în esteticile fenomenologice. Opera artistică este concepută, așadar, pe de o parte, ca un corelat al conștiinței pure, conștiință ce vi-

zează structurile operei prin raporturi succesive de fundare, dar, pe de altă parte, ea este gândită în autonomia ei, adică în calitate de fapt obiectiv și independent de alte elemente constitutive ale fluxului trăit al vieții. Aceasta și pentru motivul că fenomenologia tinde să fie o „știință a esențelor” și nu a „existențelor reale”, sau a faptelor. Iar perceperea unor atare fapte este, prin definiție, suspendată sau pusă între paranteze (epoché). (T.M.)

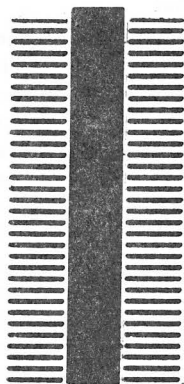
Hutcheson, Francis (1694—1746)

moralist și estetician englez, urmaș apropiat al lui Shaftesbury. H. a dezvoltat deopotrivă tendința empiristă în morală și în concepția sa estetică. Punând la baza oricărei cunoașteri capacitatea perceptivă denumită *simț* (sensus), manifestată prin forme specifice (intuiția senzorială, afectul primitiv, opinia personală), H. a construit o serie de cinci *simțuri fundamentale*: a) simțul extern, b) percepția plăcută (simțul estetic), c) simțul public (sensus communes), d) simțul moral și e) simțul onoarei (aestimativa), ordonatoare ale demonstrației existenței unei morale a sentimentului care aprobă acțiunea virtuoasă în afara participării altor simțuri deci și în afara esteticului și ajungând astfel la o izolare a binelui de frumos. Concepind simțul estetic ca loc de manifestare a frumosului, H. a descris „simțul frumosului” ca intuiție imediată a uniformității în varietate, fără vreo legătură cu plăcerea fizică și nemotivată printr-o rațiune utilitară. H. a fost primul care a postulat frumosul drept sentiment ivit în contemplație printr-un anumit raport de cunoaștere, recunoscând în „simțul frumosului” posibilitatea comună a

oamenilor de realizare a plăcerii estetice („consensul oamenilor se află în simțul frumuseții”) și frumosului, caracterul lui universalizat prin ordinea și regularitatea introduse în lucrurile care au provocat plăcerea. Subliniind realizarea frumuseții cu ajutorul „plăcerilor imaginației” sub forma unei măreții și a unei noutăți specifice artei și recunoscând posibilitatea unei armonii mai intense decât cea resimțită prin „simțul frumosului”, H. a lărgit dezbaterea din estetica engleză a sec. al XVIII-lea care avea să culmineze cu teoria asupra sublimului. Op.: „*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725); *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and affections with Illustrations on the Moral Sense*” (1728); *System of Moral Philosophy* (1735—1737). (L.D.)

Huyghe, René (1903)

estetician francez și istoric al artelor plastice, membru al Academiei Franceze. În lucrările sale, H. pledează pentru caracterul umanist al artei („rolul esențial al artei este de a fi un mod de expresie a omului”) și demonstrează, pe baza unei ample erudiții, legătura indisolubilă dintre artă și societate, analizând specificitatea limbajului artistic, îndeosebi în pictură, sculptură, arhitectură și artele decorative. H. încearcă să fundamenteze și o psihologie a artelor plastice ca facultate de a descifra, prin intermediul vizibilului, problematica epocii contemporane. Op. pr.: *Dialogue avec le visible* (1955); *L'art et l'homme* (lucrare colectivă, 1957); *L'art et l'âme* (1960); *Les puissances de l'image* (1965). (M. Br.)



Ibrăileanu, Garabet (1871—1936)

critic literar și scriitor român, personalitate culturală de prestigiu. *I.* a dezvoltat și nuanțat linia tradițiilor progresiste în critica literară și în domeniul ideilor estetice, înscriindu-se, ca orientare de ansamblu, în perspectiva întemeierii unei critici literare realist-științifice, pe care o susținuse și Dobrogeanu-Gherea* la sfârșitul secolului al XIX-lea. Inițiator al revistei *Viața românească* și animatorul ei vreme îndelungată, *I.* a publicat un număr relativ mare de studii și articole, care afirmă importante principii și idei estetice. Ideea după care opera de artă este o reflectare specifică a realității constituie fundamentul concepției estetice afirmate de *I.* A accentuat cu deosebire raporturile multiple ale operei de artă cu viața socială, subliniind permanent însemnătatea atitudinii artistului, a semnificațiilor pe care imaginile

le exprimă. Autorul aprecia că „dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile naționale”. Din perspectiva ideii caracterului social al artei, *I.* a adus o contribuție remarcabilă în reliefaarea necesității dezvoltării romanului social românesc. Un loc important în ansamblul concepției estetice promovate de *I.*, îl ocupă teoria specificului național al literaturii. În acest sens, a subliniat ideea că specificul național al unei opere literare este dat atât de elementele subiective cât și de elementele obiective. În lucrările pe care le-a elaborat în perioada interbelică, *I.* a acordat o atenție sporită problemelor de formă, de tehnică literară. Sporirea acestei preocupări era expresia exigenței cercetătorului conștient de faptul că, în condițiile unei

nuanțări crescute a creației artistice, analizele sale trebuie să cuprindă, într-o mai mare măsură, complexitatea fenomenului artistic. Op. pr.: *Înfrigurarea artei* (1894); *Cu prilejul foiletoanelor lui Caragiale* (1901); *Probleme literare* (1906); *Spiritul critic în cultura românească* (1909); *Literatura și societatea* (1912); *Caracterul specific național în literatura română* (1922); *Creație și analiză* (1926); *Greutățile criticii estetice* (1928). (Gr. S.)

iconic

termen atribuit semnului caracterizat printr-o anumită asemănare cu realitatea pe care o indică, datorită unor proprietăți comune cu cele ale respectivei realități; aceste proprietăți trebuie să permită abstragerea unui *pattern* (model) comun atât semnului (ca ansamblu de elemente perceptibile), cât și semnificatului său (realitatea desemnată). Iconicitatea este simplă, evidentă, atunci când semnul funcționează ca semn tocmai în virtutea asemănării cu semnificatul (de exemplu: fotografia, pictura figurativă realistă), dar ea poate fi mediată, implicată subiacent, în cazul în care similitudinea privește anumite raporturi între părțile constitutive al semnificantului și semnificatului (de pildă, două figuri geometrice de mărimi diferite indicând, într-o diagramă, creșterea producției; o ecuație algebrică, întrucât face perceptibilă relația existentă între părțile vizate; expresia „veni, vidi, vici” deoarece succesiunea cuvintelor oglindește succesiunea faptelor esențiale). Teoreticienii care au analizat și definit semnul *i.* (Ch. S. Peirce, Ch. W. Morris*, R. Jakobson*, E. G. Ballard) îl opun pe acesta în primul rând, semnelor bazate pe convenție (de ex. simbolurile); dar semnificația rezultând din asemănările existente în cel de al doilea tip de iconicitate menționat este perceptibilă datorită

unei reguli (sau obișnuinți) de folosire, deci presupune existența codului, a convenției (prin urmare, distincția *i.* — non-*i.* nu vizează esențe opuse, iconicitatea fiind mai curând o problemă de grad). Ch. W. Morris consideră semnul *i.* ca fiind genul proximal al semnului estetic (C.R.)

iconografie

1. Studiu al reprezentărilor figurative (gr. *eikōn* = imagine) referitoare la o temă, o epocă, un moment istoric, o persoană etc. precum și al simbolurilor vizuale ale unei culturi, ale unei religii etc. Analizând subiectele reprezentate, valoarea documentară și estetică a imaginilor examinate, cercetarea iconografică constituie o ramură esențială a istoriei artelor plastice, ea asociindu-se și interferindu-se, într-o oarecare măsură, cu cercetarea stilistică (studiul formelor), de care în orice caz nu poate face abstracție.
2. Colecție de picturi, tablouri, desene etc. referitoare la un subiect, un eveniment, o persoană, sau totalul reproducerilor de acest fel inserate în paginile unei cărți. (C.R.)

ideal (estetic)

(prin raportare antinomică la real, în sens general) reflectare perfectă a ceea ce există, dar, mai ales, un model a ceea ce ar trebui să fie, al celui mai înalt grad de desăvârșire care poate fi atins într-un domeniu dat. *I.* apare ca scop, ca țintă ce urmează a fi atinsă, după cum el poate fi și o proiecție imaginară în trecut a unor aspirații și interese ale prezentului. Fiind socialmente determinat, *i.* nu este un simplu reflex pasiv al realului ci are un rol activ în acțiunea asupra acestuia, având o funcție mobilizatoare. Originea oricărui fel de *i.* este legată de procesul complex al distingerii dintre gând și fapt, de dobândire de către om a capacității de a-și reprezenta mintal rea-

lul, de adecvare a acestuia la realitate, ceea ce presupune capacitatea de a acționa por-
nind de la un scop (distincția dintre arhitect
și albină, remarca Marx, constă tocmai în
capacitatea celui dintii de a-și imagina ac-
țiunea viitoare, de a clădi în conformitate
cu un plan, cu un proiect). *I.*, în genere, nu
este doar de natură rațională, logică și în
acest sens el se deosebește de idee, inclu-
zind o reprezentare concret-senzorială, de
obicei colorată și afectiv (Kant spunea că
„idealul e reprezentarea unei ființe particu-
lare adecvată unei idei”) *I.* se deosebește
și de adevăr în sensul că cel de-al doilea
privește mai ales lumea așa cum este și că
anticipările pot fi adesea și false sau irea-
lizabile, ca în cazul utopiilor. *I.* este într-un
sens o valoare dar într-altul el este doar
modelul acesteia, urmînd să călăuzească
procesul de creație axiologică și să devină
criteriul principal de valorizare. *I.* estetic
este într-o strînsă relație cu *i.* social în toată
complexitatea formelor acestuia (politic, fi-
lozofic, etic, cognitiv, uneori și religios). În
operă nu apar *i.* în genere iar diferitele
sale forme nu se prezintă ca atare ci to-
pitate în însăși substanța artisticului. În reali-
tate *i.* artistic nu rămîne neutru din punct
de vedere politic sau etic ci include, în mo-
dalitate specifică, uneori după o prelucrare
sensibilă, sensurile esențiale ale acestora,
astfel, încît, în mod mediat, el exprimă anu-
mite poziții sociale și determină sensul crea-
țiilor respective în contextul spiritual de an-
samblu. De aceea se poate vorbi și în acest
domeniu de partinitate, caracter popular *,
funcție progresistă sau reacționară, evident,
judecînd operele prin prisma specificității
lor, a relativei lor autonomii, a distanței care
le desparte uneori de pozițiile sociale, ceea
ce face adesea ca ideologicul să nu apară
în artă decît implicit și ca el să nu poată fi
aplicat tuturor teritoriilor artei. Se face o

distincție între *i.* estetic și *i.* artistic, primul
vizînd sfera largă a valorilor estetice din
realitatea naturală, socială sau din artă, cel
de-al doilea privind doar opera de artă, con-
strucție umană cu o structură și materialitate
precisă. Există însă domenii ale realității în
care noțiunea de *i.* estetic este inadecvată
datorită structurii lor specifice, astfel încît nu
putem vorbi de un *i.* al florilor sau mobi-
lei ca și al altor domenii mai strîns legate
de baza tehnico-materială. În asemenea si-
tuații, atitudinea estetică a omului nu se
ridică la forma ei conturată ideologiceste
care este *i.* deoarece intervin reacțiile spon-
tane, cvasireflexe ale gustului (evident, une-
ori în spatele unor asemenea reacții pot fi
găsite *i.* estetice definite, dar în constituirea
lor intervenția gustului este determinată și
explicită). *I.* estetic este o reprezentare cu
sens apreciativ sau normativ a ceea ce, res-
pectiv, este sau trebuie să fie frumos sau
urît, agreabil sau dezagreabil, plăcut sau
neplăcut. El există fie în cadrul programelor,
manifestelor artistice (dar aici apare doar
sub forma unor intenții estetice care ur-
mează a fi realizate), fie concretizat în va-
lori estetice deja existente. *I.* estetic este un
model imaginativ în care concret-sensibilul
se îmbină în diferite proporții cu afectivul
și raționalul, în care viziunea realului este
transfigurată și spiritualizată, marcată de
patosul uman subiectiv inclus în atitudinea
estetică, dar și de determinarea socială
obiectivă. El nu trebuie înțeles deci ca o
schemă conceptuală rigidă care ar călăuzi
creația, precum ipoteza în știință, și nici ca
o esență ultimă a realității din care s-ar
naște toate, cum consideră Hegel *. Surprin-
zînd specificul *i.* estetic, recunoscînd chiar
variabilitatea sa istorică, Hegel va răsturna
raportul real conferindu-i, în spiritul idealis-
mului absolut, caracterul determinant (ideea
de frumos este după el „o totalitate de dife-

rențe esențiale, diferențe care trebuie să iasă la iveală ca atare și să se realizeze. În ansamblul lor le putem numi forme particulare ale artei ca dezvoltare a ceea ce rezidă în conceptul idealului și parvine la existență prin intermediul artei... Prin urmare generalitatea reprezentării artistice nu este determinată aici din exterior, ci în ea însăși prin propriul ei concept"). În viziunea idealist-subiectivă, *i. estetic* este rezultatul experienței estetice particulare, individuale, fără nici o legătură cu realitatea, cu practica social-istorică. Intuiționismul bergsonian minimizează rolul său de model al creației, croceanismul îl subordonează neprevăzutului și hazardului, iar anumite orientări artistice, cum ar fi suprarealismul, îl neagă implicit prin aceea că explică procesul creației drept rod al unui dicteu automat. Rolul spontaneității în artă este în asemenea cazuri exacerbă în detrimentul factorului conștient astfel încât practic acesta dispare. Dialectica structurii sale face ca *i. estetic* să fie în același timp spontan și conștient, relativ și absolut, concret-istoric și general-uman, stabil sau dinamic, existent sau dorit, proiecție în trecut sau anticipare imaginativă, practica socială în sens larg și cea artistică îndeosebi subliniind cu precădere una sau alta dintre trăsăturile sale polare. Specific esteticului * este în genere o pondere mare a spontaneității dar și aspirația către universalitate, străduința de a surprinde în esența umană ceea ce este general, caracterul sugestiv și expresiv al reprezentării dar și faptul că ea semnifică realul și are forță de influențare asupra sensibilității. Trăsătura principală a esteticului o constituie caracterul esențializator expresiv, faptul că el tinde spre o selecție a *i. de diferite tipuri* pe care le exprimă sintetic. În acest sens, *i. estetic* e un fel de *ideal al idealurilor*, ceea ce îl impune cu o forță superioară conștiinței. (I.P.)

idealizare

proces prin care „fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conștiinței prelucrat de artist, dobândește o însușire ideală” (T. Vianu), opera de artă rezultă nemaiaparținând lumii obiectuale sau evenimentionale de unde ea emerge, ci avându-și determinarea în ea însăși, fiind independentă de aceasta, ca o *aparență* de ordinul *arealității*, ca o prezență concretă exclusiv în planul spiritualului. Mijloacele artistice ale *i. diferă* de la o artă la alta. Astfel artele figurative renunță la una sau alta din dimensiunile și calitățile realității (adincimea, culoarea), artele plastice și muzica se adresează numai simțurilor *superioare* (văzul și auzul), folosesc numai materialele *neutre* care solicită aceste simțuri. Eliminarea accidentalului și reținerea esențialului, necesarului, raționalului, pe baza selecției valorice a notelor tipic umane ale modelului și reprezentarea acestora prin intermediul celor caracteristice, specifice, pregnant individuale constituie unul din principalele mijloace ale *i.* (R.S.)

idee artistică

concept prin care se distinge specificitatea gradului superior al *cunoașterii artistice* de specificitatea cunoașterii teoretico-științifice. Spre deosebire de caracterul exclusiv conceptual al ideii teoretice, în *i.a.*, care concentrează chintesența unei opere de artă, se realizează o sinteză între senzorial, afectiv și intelectual. Cuprinderea *i.a.* de către subiectul estetic presupune vibrația totodată a senzoriului auditiv sau vizual, a afectelor și a înțelegerii, prin intermediul cărora semnificațiile incluse în imanența operei de artă, capătă caracterul viu, actual și intens, latent în structura realizării artistice. Prin cuprinderea *i.a.* se realizează, grație limbajului specific al artelor, comunicarea adec-

vătă între artist și cel ce-i receptează opera. A concepe opera de artă ca fiind purtătoare de *i.a.* înseamnă a nega tezele caracterului exclusiv senzorial sau exclusiv afectiv sau exclusiv rațional al artei. (M. Br.)

ideogramă

semn folosit pentru a nota, în scris, și a figura astfel un cuvânt sau o noțiune. *I.* este imaginea sau semnul grafic, uneori și fonetic al acestora. Scrierea de tip ideografic (chineză, japoneză) se opune celei fonetice, în care semnele reprezintă sunete și nu reprezentări, scrierea cifrelor (romane sau arabe) fiind cel mai elocvent exemplu. În artă, *i.* reprezintă o componentă a limbajului specific, suscitând semnificații într-un context socio-cultural dat (cu deosebire cel oriental). Artă modernă propune și ea reprezentări ideografice (cum sînt cele din pictura lui P. Klee sau din teatrul lui A. Artaud) ca urmare a unor tendințe spre conceptualizare pe care le cunoaște și pe care le realizează potrivit condiției sale. (M. Na.)

idilic

modalitate a liricii peisagistice și erotice, din sfera poeziei bucolice, extinsă apoi și în alte genuri ale literaturii și artei. Se caracterizează prin reprezentarea idealizată, impregnată de sentimentalism a cadrului și a personajelor care exaltă calitatea purității morale, ca și ideea unui fond primar de sensibilitate și candoare a omului. Inițial, idila era un poem concentrat care elogia dragostea unui cuplu tânăr în decor pastoral sau campestru. În poezia greacă, ea reprezenta un gen minor în care a strălucit cu deosebire Teocrit. Mai târziu, idila reunește fragmente epice, scurte scene de moravuri, poezii pastorale. Convenționalitatea sa este accentuată în *Bucolicele* lui Vergiliu, pentru ca mai târziu să i se adauge și o notă de rusticitate

picantă. Interpretarea antirealistă dată de S. Gessner va avea o mare influență în Europa; *i.* în viziunea lui V. Hugo va simboliza doar expresia dragostei de-a lungul secolelor. În poezia românească ea capătă un caracter romantic (în creația lui Bolintineanu) sau accentuat realist (G. Coșbuc). Specia e ilustrată deopotrivă în pictură (începînd cu miniaturile), în muzică (în compoziții pastorale), în teatru și coregrafie. *I.* are, în artă și literatura modernă, o pondere scăzută, ceea ce face ca în actualitate el să-și păstreze mai mult un interes istoric. (M. Na.)

ilustrativism

efect, în planul operei artistice, al consacării mijlocului ca scop. Urmare a ratării intenției de transfigurare artistică a motivului sau ideii unei creații, *i.* marchează o dezangajare estetică. Exercitat ca atare, de pildă în colaj, poate exprima, prin reful, o opoziție în fața nedepășirii aparenței, fie aceeași a realității nemijlocite sau a repertoriului de semne al artei abstracte. (M. Na.)

ilustrație

modalitate de accentuare, explicare sau completare a unui text (cu ajutorul fotografiei, desenului, gravurii), de făurire a unei ambianțe evocatoare (cu mijloacele artei plastice sau muzicii). Valoarea sa estetică se întemeiază pe subordonarea mijloacelor de *i.* celor care le potențează expresivitatea. (M. Na.)

iluzie

efect al imaginii artistice raportat la perceperea aspectelor realului care subliniază factura imaginară a structurii artistice, natura ei interpretativă și contingentă, față de datele senzoriale constitutive, ca și faptul că aceasta poate fi și rezultatul jocului artistu-

lui cu anumite procedee sau tehnici în favoarea expresiei unei viziuni irealizante sau posedind un grad înalt de artificialitate. De obicei, din punctul de vedere al percepției realului, premisele psihologiei fac să se recunoască în *i.* datele senzoriale care dau caracter specific viziunii respective (*i.* vizuală, *i.* auditivă) și subliniază deformarea caracterului înșelător al aparenței reprezentate sau semnificate, abaterea de la un etalon considerat prototip real al acelei aparențe. Pe această linie, *i.* a fost adeseori considerată expresia unei manifestări paranormale, fiind asimilată stărilor halucinatorii, reprezentării fantasmelor, visului etc. Conceptul filozofic pe baza căruia s-a constituit actualul termen provine din vechile concepții ale indienilor și ale elenilor. În ambele filozofii el marchează o valoare metafizică care face aparența lumii neadevărată sau reprezentarea în spirit a realului ca irealizantă. Începând cu Berkeley și Hume*, *i.* a fost asimilată drept element constitutiv al oricărei imagini, capabil să confere acestuia putere de sugestie, intensitate expresivă, recunoscându-se că aparența păstrează o legătură asociativă cu senzațiile care au generat-o și care au influențat geneza ei. În filozofia modernă și în estetica sec. al XIX-lea, imaginea artistică* a fost adeseori considerată o virtualitate pentru realizarea *i.*, creația artistică însăși definindu-se ca iluzorie și realizantă. Termenul de *i.*, legat mai întotdeauna de valorificarea teoretică a activității imaginative a artistului, a fost utilizat atît în înțelesul de actualizare a facultăților evocatoare ale imaginarii cît și în acela de joc obiectivat în care recunoaștem metamorfozarea realului, retopirea datelor acestuia într-o structură absolut nouă unde esențialul devine contingent și semnificația lui inedită. Efectul emoțional și bogăția simbolizatoare a *i.* se ivesc cel

mai adesea în crearea cvasi-spontană a imaginii artistice ca și în percepția ei estetică. *I.* însă poate deveni, în condiții speciale, un procedeu utilizat cu deliberare pentru obținerea unui anumit efect sau expresia cultivării unor variate tehnici de reprezentare deformantă cu ajutorul cărora se introduce o valoare nouă în imaginea artistică, sporindu-i bogăția simbolică și lărgindu-i rezonanța emoțională (de ex. perspectivele în adincime ale pictorilor, procedeul de „trompe-l'oeil” din artele spațiale, trucajele de plan în imaginea filmică, tehnica *i.* incoerenței în discurs, contaminarea metaforelor, ironia, paradoxul, citatul inversat, personificarea himerică, transpozițiile timbrale în muzică, falsul contrapunct etc.). (L.D.)

imaginație (numită și fantezie)

funcție dinamică a spiritului omenesc bazată pe reprezentări, care depășește însă cadrul intelectual, fiind adinc îmbinată cu fenomenele emotive și voliționale. Rădăcinile ei pornesc încă din stratul biologic al organismului. După cum organismul ca atare asimilează și dezasimilează substanțele nutritive luate din lumea externă, tot așa ființa psihică culege din afară cele mai variate impresii, pe care le descompune în elementele constitutive și le recompune și asimilează sub forme noi. Astfel se afirmă o năzuință formativă (*nisus formationis*) lăuntrică plămînd diferite imagini. Bazîndu-se pe impresiile senzoriale venite din lumea externă, *i.* este în strînsă legătură cu percepția, care îi furnizează materialele. În timp ce însă percepția determină în creier reprezentări relativ fidele ale lucrurilor, *i.* plămîiește din ele imagini noi, însă după modelul lucrurilor percepute. Memoria are în aceasta un rol hotărîtor, fiindcă plămui-

rile se fac cu elemente perceptive păstrate și reproduse din trecut. Rolul cel mai de seamă îl are însă gândirea, care, în fond, este funcția de raportare, comparare și unificare a psihicului. În realitate, din punct de vedere al intelectului, nu se poate face o deosebire precisă între gândire și *i.*, procesul lor lăuntric fiind același. Ele se deosebesc însă prin finalitatea lor: în timp ce gândirea propriu-zisă tinde spre abstracțiuni, formulind concepte, *i.* plămăiește imagini intuitive cu caracter concret. Motorul propriu-zis al *i.* este emotivitatea, ea determină jocul *i.*, dându-i căldură, în timp ce gândirea se desfășoară cu o emotivitate mai reținută. *I.* este foarte apropiată de gândire din punctul de vedere al voluțiunilor. Procesul de plămăuire al *i.*, precum și procesul de raportare, comparare și unificare a gândirii, cer efort susținut. Inconștientul și preconștientul au un rol important în *i.*, pe de o parte fiindcă năzuința formativă, care este la baza plămăuirii, este ancorată încă în stratul biologic al ființei omenști, pe de altă parte fiindcă elementele perceptive, din care se compun imaginile, se păstrează în memorie, adică în stratul inconștient și preconștient, din care sînt traduse, prin năzuința formativă, în conștiință, pornirile instinctive unificîndu-se cu procesele intelectuale. Se pot deosebi două forme ale *i.*: reproductivă și productivă. Prima creează imagini mai apropiate de lucrurile percepute ca atare, fiind deci foarte apropiată de memorie, în fond neputîndu-se face o delimitare între ele, a doua creează imagini noi, originale, însă după modelul lucrurilor reale. *I.*, sub ambele ei forme, este funcția de bază a creației artistice. *I.* artistului creator se deosebește de a omului de rînd prin aceea că are drept imbold porniri lăuntrice mai adînci și mai esențiale și că sesizează din lumea înconjurătoare, de asemenea, aspectele adînci,

esențiale, plămăind astfel imaginile și găsindu-le materializarea adecvată. Trebuie accentuat însă că nu există *i.* artistică fără concursul unei gândiri persistente și că și în științele cele mai exacte *i.* are contribuții hotărîtoare, îndeosebi în emiterea ipotezelor. (L. R.)

imagine artistică

semnificant* cu valoare estetică, deci obiectualizare într-un material anumit: culoare, sunet, corp material tridimensional (piatră, bronz, lemn, fildeş etc.), a unui elaborat al fanteziei artistice. *I.a.* poate fi constituită și prin cuvinte (în arta literară), dar sensul cuvintelor trimite atunci la o reprezentare mentală concretă a unei realități semnificate intențional de către artist. *I.a.* este constituentul gândirii artistice, așa cum este conceptul constituentul gândirii științifice. O trăsătură *sine-qua-non* a *i.a.* este ființarea ei materială, constituirea ei în elemente menite să stimuleze senzoriul celui ce receptează opera de artă. Această trăsătură impune artistului anumite servituți legate de natura materialului folosit, cunoștințe de meșteșug, fără de care intuiția artistică rămîne *flatus vocis*. Receptorului operei de artă, această trăsătură îi impune, de asemenea, cunoașterea naturii acestor servituți, în vederea înțelegerii adecvate a specificității diferitelor limbaje artistice. Dar existența materială a *i.a.* nu este condiția suficientă pentru constituirea ei. *I.a.* nu poate fi numai un obiect fără subiect, ci este un obiect pentru subiect. Oricît de elaborat or fi actul de „înstaurare reică” (Souriau) al *i.a.*, aceasta nu există, ca atare, decît în relația cu subiectul care o receptează. *Venus din Milo* a putut să zacă vreme de secole îngropată, oratoriile lui Bach, decenii, fără să fie cîntate, dar atîta vreme cît o conștiință estetică, un ochi plastic, o ureche muzicală nu le-au dat viață specifică,

imaginile lor artistice erau ca și inexistente. I.a. nu se reduce deci numai la obiectul ce stimulează senzoriul ci necesită punerea în mișcare, prin intermediul stimulului senzorial, a unui amplu zăcămint apercceptiv la cel ce o receptează. I.a. este unitatea dialectică contradictorie între elementele ei constitutive : cel material și cel ideal. Considerată în această unitate dialectică, i.a. nu este un simplu semnal, nu informează numai despre o existență obiectuală, ci semnifică o reacție umană în prezența realității, reacția sensibilității artistice. În acest sens, i.a. constituie și unitatea dialectică între general și individual. Prin intermediul existențelor ei materiale, cu caracter de unicat, se înfăptuiește reflectarea în conștiința artistică, a unei relații cu caracter de generalitate între om și realitatea naturală și socială. Spațiul și timpul în care ființează i.a. nu sînt spațiul și timpul fizic, uniforme și fără coloratură, ci un spațiu și un timp ideal al artei, altul decît cel obiectiv pe care-l studiază științele. Fantezia artistică dă dreptul la ranversarea, dilatarea sau densificarea timpului, la deformarea spațiului fizic în vederea înfăptuirii unei i.a. capabile să semnifice trăiri umane. Procedeele de tipul *flash-back*-ului cinematografic sau al perspectivelor picturale, care nu se calchiază după cele ale geometriei descriptive, dau i.a. capacitatea de a căpăta o profunzime semantică specifică, alta decît aceea a conceptelor științifice. Cîteva minute pot căpăta într-o imagine literară, muzicală sau cinematografică dilatări care întrec (în timpul măsurat cronometric) ani întregi, dacă intensitatea umană a timpului trăit de subiectul artistic o cere. Perspectiva spațială diferă de la o epocă istorică la alta, sau chiar de la un artist la altul, în funcție de spațiul artistic, acela în care se proiectează semnificațiile umane. (M. Br.)

imanență-transcendență

termeni corelativi, care exprimă existența bipolară, dialectică, a semnificației estetice : semnificația, și deci valoarea specifică, a obiectului estetic nu poate fi sesizată fără a se pătrunde în i. structurii lui, fără a-i cunoaște și înțelege elementele intrinsece ; dar semnificația lui estetică nu se constituie pe deplin, dacă nu este cunoscută și înțeleasă și t. obiectului, determinantele exterioare, sociale, care-i *transcend* onticitatea și în condițiile cărora este creat și receptat obiectul estetic. Absolutizarea i. duce la formalism steril, absolutizarea t. duce la sociologism vulgar. Termenii i.-t. au fost folosiți și în diferite doctrine estetice idealiste (indeosebi de nuanță catolică) ; aici, t. era socotită ca însușire a obiectului estetic de a fi în afara lumii materiale, într-o lume a Spiritului Suprem, a divinității, care *transcende* universul nostru uman. (M. Br.)

impresionism

curent artistic care marchează, la sfîrșitul secolului trecut, o reacție în fața academismului și naturalismului, avînd ca obiect, în artele plastice și muzică, surprinderea și evocarea directă a impresiilor fugitive încercate de artist. Termenul se impune după ce e folosit pentru a califica expoziția unui grup alcătuit din Pissaro, Monet, Sisley, Degas, Renoir, Cézanne, Guillaumin și Berthe Morisot, organizată în atelierul fotografului parizian Nadar (autorul său Claude Lèroy, îl folosește în *Chârviri* din 25 aprilie 1874, iar taboul care îi inspiră acest epitet e *Impression, soleil levant*, de Monet). Fruct al altoirii unei stări de spirit pe trunchiul unei tehnici, i. continuă o evoluție începută de Eugene Delacroix pentru care desenul și culoarea sînt inseparabile sau de plenerității și peisagiștii englezi Constable, Bonington, Turner care fac din observarea nuanțată a

variabilităților naturii legea lor fundamentală. În muzică, reprezentanții de vîrf ai curentului vor fi Debussy, Ravel, Roussel și Schmitt, care încearcă să transpună în sunete stări de suflet, sentimente labile, evanescente, peisaje excelente prin forța de sugestie poetică, prin lirism. Deși, din perspectiva evoluției artei, se poate afirma astăzi că „granițele dintre naturalism și impresionism sînt vagi” (Arnold Hauser), în momentul afirmării sale, noul curent stîrnea, prin opoziția față de arta oficială, o violentă reacție. Sub raportul analizei estetice, *i.* determină regenerarea paletelor, reintroducerea luminii și a umbrelor colorate, cucerirea unui spațiu pictural nou, afirmarea unei sporite libertăți interpretative. Renunțarea la contur și modele, fragmentarea și juxtapunerea tușelor, atomizarea formelor, subordonarea obiectelor față de ambianță, definesc morfologia imaginii impresioniste: „A trata un subiect pentru ton și nu pentru subiectul în-suși, iată ce-i distinge pe impresionisti de ceilalți pictori” (G. Riviere). Cultul motivului exprimă reacția față de desuetudinea subiectelor artei academice și față de tendința convenționalizării. Văzut ca sistem de a percepe lumea ca proiecție pe suprafața unei ape (L. Venturi), de a folosi formula de limbaj a divizării petei cromatice (eludind chiar și în sculptură deosebirea între lumina ca sursă de senzație și cea reflectată de obiectele opace), de a reifica tehnica japoneză a gravurii a *plats*, *i.* este cvasisincron cu afirmarea fotografiei și cu încercarea de a înregistra mișcarea prin descompunerea ei, constituind un mod de promovare a specificului artei ca transfigurare liberă a realității. Renunțînd la elementele literare ale subiectului pictural sau muzical, *i.* anticipează tendința actuală a artelor, căutînd o

compensație într-o anecdotică interioară, activizînd un teritoriu oarecum ignorat al psihicului uman căruia *i.* se adresează cu imagini de o subtilă și autentică vitalitate. Se poate atribui *i.* un caracter ușor agnostic (E. Schileru) și unilateral prin faptul că nu cunoaște decît fenomenul, ceea ce fuge și dispare, făcînd să se șteargă orice fel de ierarhie între natură, om, obiecte. De asemenea, el se dovedește excesiv de empiric și inconsecvent, meritîndu-și reproșul de a fi dus la pulverizarea, dematerializarea și pierderea formelor, împiedicînd pictura de idei sau pe cea monumentală (Cézanne) de dragul valorizării jocurilor luminii pe obiecte. Atingîndu-și, în pictură, apogeul într-o estetică a vizualității pure, iar în muzică într-una a melodiei diluate, a armoniei dedicate expresiei fluente, coloristice, *i.* deschide căi formalismului estetic și intimismului. Reacția pe care o provoacă în dezvoltarea ulterioară a artei se întemeiază și pe sesizarea acestei deschideri a curentului. În critica literară, *i.* desemnează un demers bazat în mod esențial pe jocul liber al intuiției și inteligenței, judecata de valoare întemeindu-se predominant pe gustul artistic al celui ce o întreprinde. Evocînd precedentul unor iluștri înaintași (A. France, E. Faguet, J. Lemaitre ș.a., iar în țara noastră E. Lovinescu, G. Călinescu) critica de factură impresionistă exaltă valoarea fondului intelectual apercipativ și a intuiției sensibile, acreditînd ideea unei critici ca formă de creație, paralelă cu istoriografia consacrată aportului documentar, disjunție care se dovedește, practic, falsă. (M. Na.)

improvizație

interpretare spontană, nepregătită, a unei teme date sau libere, caracteristică semnificativă a folclorului, manifestată atît în cîntecul popular, cît și în poezie, muzică sau

în anumite forme de teatru profesionist. Presupunind, pentru a fi consemnată, mărturia directă, *i.* este semnalată în decursul întregii dezvoltări a creației artistice, atingind, în anumite momente, valori de vîrf (poezia trubadurilor, *commedia dell'arte* etc.) sau remarcându-se în creația unor mari virtuozii (cadențele unor concerte). În arta modernă, ponderea *i.* a crescut atît datorită asimilării aleatorismului, cît și reevaluării raportului interpret-public. (M. Na.)

individualitate

termen atribuit, în general, ansamblului trăsăturilor caracteristice ale unui individ, prin care acesta apare ca distinct în raport cu alți indivizi. În orice domeniu s-ar plasa, *i.* se caracterizează prin unicitate. Cu privire la artist, termenul poate califica ceea ce acesta deține ca unic în percepție și în sensibilitate, în imaginație și în gândire, în modul particular de a unifica și converti, interior, datele realității, în modul ireductibil de a conferi funcționalitate estetică mijloacelor de expresie, în actul de a concepe și de a se raporta la idealul social și estetic pe care îl adoptă. (D.M.)

individualizare

(cu privire la creație și la artă în general) ansamblu al acțiunilor, mijloacelor și modalităților susceptibile să confere caracter de unicitate ideii, limbajului, modurilor de reprezentare estetică, de construcție și de semnificație, rolului și funcției operei de artă în ierarhia valorilor estetice. (D. M.)

industrial design (estetică industrială)

teorie și practică a intervenției metodice asupra obiectului tehnic, menită să determine o unitate armonioasă între realizarea superioară a funcției utile (eficiență și economi-

citate) și forma vizuală a obiectului tehnic (produs industrial serial), în urma căreia se realizează acea producție „și după legile frumosului” (Marx), cînd frumosul și utilul fac corp comun indivizibil. Estetica industrială este astfel o expresie a unității tehnicii, științei și artei. *I. d.* oglindește natura specifică a actului de creație în industria modernă : seriabilitatea, producția mașinistă standardizată, dihotomia concepție-execuție, ponderea hotărîtoare a finalității practice, tehnologiile productive și materialele de construcție specifice, rolul deosebit al factorului economic, dependența de criterii ergonomice ș.a. *I. d.* se constituie ca o disciplină de sinteză, la confluența unor domenii ca : științele tehnice, matematici, psihologia industrială (mai ales ergonomia), științele socio-economice precum și teoria și practica artistică. Scopul esteticii industriale este, în ultimă instanță, promovarea în universul atît de bogat al produselor industriei contemporane a unor valori estetice superioare, organic încorporate în structura obiectului tehnic. Astfel, *i. d.* este unul din factorii importanți ai educației estetice, ai formării idealului și gusturilor estetice ale omului contemporan. Principalele concepte cu care operează teoria esteticii industriale sînt : frumosul industrial, sistem-structură-funcție-formă, stil-ornament etc. Domeniile intervenției *i. d.* sînt : produsele industriei constructoare de mașini, ale industriei ușoare și bunurilor de consum, echipamentele de comunicații și transporturi, conceperea metodică a locului de muncă și a ambianței muncii, ambalajele, grafica de reproducere sau publicitară etc. *I. d.* este o expresie specifică și elocventă a esteticii aplicate, un factor esențial al unității dintre artă și industrie, dintre teoria estetică și dezvoltarea industriei moderne. Ea îndeplinește o profundă funcție umanistă și umanizatoare, constituind un

remarcabil instrument de înobilare și ameliorare a condițiilor de muncă și de viață ale omului, funcție ce se manifestă cu evidență în cadrul societății noastre socialiste. Denumirea *i. d.* a fost adoptată de către I.C.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design). În limba română s-a optat pentru denumirea *estetică industrială* (I. A.).

industrie și artă

corelație semnificativă a două ramuri de activitate umană care în societatea modernă a luat amploarea unei puternice interferențe exprimate atât în determinarea de către civilizația industrială, mai ales în condițiile revoluției științifico-tehnice contemporane, a unor noi coordonate ale evoluției artelor, cât și în pătrunderea mereu mai pregnantă a valorii artistice în universul obiectelor tehnice produse în serii industriale. Continuând fundamentala relație dintre artă și muncă, evoluția industriei moderne, a tehnologiilor industriale a generat mutații profunde în universul creației artistice. În acest context s-au constituit genuri noi ale artelor (cinematografia precum și elementele artistice pe care le implică fotografia, televiziunea etc.), au fost revoluționate tehnicile artistice grație apariției unor noi materiale, noi tehnologii, instrumente, s-au elaborat tehnici evaluate de conservare, reproducere și difuzare a valorilor artei etc. Opera de artă se deschide reflectării domeniului industriei moderne, noilor structuri tehnice etc. Constituirea unor orientări moderne în arta contemporană se datorește în bună măsură influențelor domeniului industriei. S-a creat totodată, o autentică industrie artistică, al cărei specific constă în producția de masă (serii industriale) a unor obiecte artistice care îmbină calitățile utile cu cele estetice. Pe de altă parte, arta se apropie mai mult de industrie influențând, direct sau indirect,

evoluția obiectului tehnic. Estetica industrială (industrial design *) este în esență un proces de implicare organică a artei în structura intimă a produsului industrial. Alături de esteticienii industriali (*designeri*), artiștii (arhitecți, pictori, sculptori etc.) participă la proiectarea și realizarea unor produse industriale cu calități estetice superioare, corelate cu calități tehnico-funcționale elevate. Puternica interferență dintre artă și industrie în societatea contemporană face ca, alături de artă, industria să constituie un factor fundamental al educației estetice, al formării și dezvoltării idealului și gusturilor estetice. (I. A.)

inefabil

calificativ dat realizărilor artistice și referitor la acea delectare estetică ce nu poate fi formulată în cuvinte: o delectare *ne-spusă, negrăită*. Prin acest rest pe care nu-l poate cuprinde discursul explicit despre esența operei de artă, se înțelege ceea ce, de exemplu, Leibniz spunea că este un „*nescio-quid*”, iar Bouhours* un „*je ne sais quoi*”, un „*nu știu ce și nu știu cum*”, indicibil, care creează tocmai specificitatea farmecului artistic. Termenul revine frecvent în exegezele moderne referitoare mai cu seamă la poezie și la muzică. Absolutizarea *i.* duce la misticismul estetic, la descurajarea oricărei încercări de a înțelege arta și prin mijloace raționale. (M. Br.)

informal

curent al picturii abstracționiste, caracterizat prin lipsa oricărei organizări a materiei picturale, motivată prin ideea că spontaneitatea artistului, făcând să țîșnească pe pînză impulsuri de nestăvilit, ar da mai multă autenticitate nevoii imperioase de exprimare a ceea ce clocotește în adîncurile conștiinței pictorului. Apărut după 1950, ca reacție împotriva rigorii geometrice a cubismului, a

constructivismului sau a abstracționismului școlii lui Mondrian, *i.* a fost ilustrat de C. Bryen, A. Corpora, J. Fautrier, H. Michaux. Folosind o cromatică de multe ori ternă, *i.* și-a propus să sugereze aspectele primare și deprimante ale reacției omului contemporan împotriva unei lumi care-l depășește prin forța amenințătoare a tehnicii; dar neglijând condiția *sine-qua-non* a oricărei opere de artă, compoziția, organizarea materialului, *i.* eșuează, de cele mai multe ori, într-o rudimentaritate estetică, prea puțin grăitoare. Tendințe analoge pot fi observate și în literatura și muzica ultimelor decenii. (M. Br.)

informație estetică

noțiune de bază a esteticii informaționale* preluată din teoria matematică a informației și din cibernetică, *i.* e. este înțeleasă ca înlăturare globală a stării de incertitudine respectiv de dezordine a unui sistem. Aceste discipline măsoară cantitatea de informație în raport cu cuantumul de incertitudine înlăturat, folosind ca unitate de măsură *bitul*. Un *bit* este egal cu cantitatea de informație necesară pentru a decide în cazul a două posibilități echiprobabile. Constituirea semnelor estetice aparține acelei clase de procese ce pornesc de la o stare de echiprobabilitate, așadar stochastică, dar în cursul cărora totuși probabilitatea cu care anumite semne pot fi alese devine tot mai mare, în vreme ce pentru alte semne ea descrește progresiv cu desfășurarea procesului. Transmiterea unui mesaj estetic măsurat, conform teoriei informației, prin numărul de decizii (alegeri) disponibile pentru fiecare semn în parte, este astfel constituită încât prezintă, la începutul procesului estetic (când incertitudinea în raport cu rezultatul final atinge cea mai înaltă valoare), un maximum. Această libertate de decizie este însă con-

sumată progresiv în timpul procesului de realizare a operei de artă, este absorbită de compoziția acesteia, în vreme ce divizarea semnelor, *ordinea* sistemului respectiv, cresc în mod corespunzător. *I.* e. pe care ne-o oferă opera la sfârșitul acestui proces este măsurabilă deci prin numărul deciziilor disponibile ce au fost consumate, prin *libertatea de alegere* cheltuită. Estetica informațională utilizează noțiunea de *i.* e. ca o funcție a improbabilității unei structuri de semne, raportînd această improbabilitate la cîmpul tuturor combinațiilor de semne posibile. Așadar, orice mesaj ce lasă loc liber imaginației, libertății de alegere, în constituirea sa, poate fi privit și sub aspect estetic, el deținînd o anume cantitate de *i.* e. Conceptul de *i.* e. este introdus ca definiție, el nu este similar cu pozitivitatea estetică, respectiv cu frumosul*, ci indică doar faptul că un anumit mesaj poate funcționa estetic. De altfel, estetica informațională nici nu-și propune să prescrie criterii absolute și exhaustive ale frumosului, ele fiind *necesare dar nu și suficiente*. Aceasta deoarece măsura *i.* e. face abstracție de funcția semantică și programatică a semnelor ce alcătuiesc mesajul respectiv. Numai treapta sintactică (relațiile spațiale, poziționale între semne) a unei știri poate constitui obiectul nemijlocit al teoriei matematice a informației. (V.E.M.)

Ingarden, Roman (1893—1945)

filozof și estetician polonez. În doctrina sa estetică *I.* este influențat atât de filozofia lui Bergson*, cit și de viziunea fenomenologică a lui Husserl*. Spre deosebire însă de Nicolai Hartmann* care se desparte net de concepția lui Husserl, atât în ontologie cit și în estetică, pentru a construi astfel un sistem în întregime original, *I.* este tributar întru totul creatorului metodei fenomenologice. În mod special, *I.* preia de la Husserl

teoria *intenționalității*. Pe această teorie își clădește întreaga doctrină estetică. Numai că, asimilind conceptul de intenționalitate, *I.* îi aduce involuntar o corecție. La Husserl, obiectul intențional, situat în câmpul percepției, este inseparabil legat de *obiectul real* aflat în natură: pînă cînd nu intervine *reducția* fenomenologică, obiectul intențional este o simplă potențialitate trăită. Prin actul de *punere între paranteze*, conștiința suspendă teza „atitudinii naturale”, iar obiectul intențional devine acum evident și poate fi contemplat ca esență. Reducția este deci *neutrală* și suspendă atît teza realității, cît și pe aceea a irealității. La *I.* intenționalitatea conștiinței oferă cuvintelor (în arta literară) o intenționalitate derivată. Astfel cuvîntului ca *material vocal* (vocabulei) i se adaugă o semnificație eterogenă. Un act particular al conștiinței intenționale face ca aceste cuvinte să-și dobîndească sensul lor și să-și îndeplinească funcția. În acest fel „unitățile de sens” care constituie frazele (în literatură) se organizează în „obiecte reprezentate”, obiecte ce sînt de fapt „pur intenționale”. În consecință reprezentarea obiectului intențional este mereu *împrosptăta*rea obiectului intențional, este mereu *împrosptătată* de „vizările imaginare”. Rezultă că, spre deosebire de felul de a vedea lucrurile al lui Husserl, obiectul literar este și *intențional* și *heteronom*. Ceea ce îl face pe Dufrenne să afirme că această dualitate reprezintă în fond echivocul doctrinei lui *I.* Într-adevăr, dacă opera literară se datorează operațiilor subiective care o vizează și o *constituie*, înseamnă că ea nu are autonomie (contrar tezei husserliene) deoarece reprezintă, înainte de orice, un sistem de semnificații subiective. Astfel, opera literară comportă pete albe, aluzii, stări potențiale și momente de nedeterminare, puncte pe care numai *lectura* le concretizează, atunci cînd

ea umple lacunele cu multe semnificații. Aici teza interdependenței husserliene dintre obiectul intențional și corelatul său real pare să fie abolită. Drept urmare, heteronomia *obiectului reprezentat* tinde să primeze asupra autonomiei *obiectului perceput*. Heteronomia reprezintă deci la *I.* o suspendare a obiectului estetic într-o regiune ideală, prin despărțirea lui netă de obiectul perceput. Aceasta decurge din însăși disocierea categorică dintre *cuvînt* (pe care se clădește obiectul perceput) și *sens* (pe care se întemeiază obiectul estetic ca atare). (T. M.)

inovație

capacitate de a crea ceva nou în vederea unui anumit scop. Termenul circulă asociat (și se confundă adesea) cu ideea de noutate, de descoperire și de invenție, dar nu orice noutate, descoperire sau invenție, considerate din perspectiva diferitelor forme de activitate umană, se dovedesc a fi în același timp *i.* Noțiunea de *i.* desemnează capacitatea de a crea ceva nou la nivelul principiilor. În sfera literaturii și artei, indică un act de creație în ordinea fundamentelor artei, crearea unor noi principii de organizare internă a formei, a unor noi principii de construcție a semnificației. În artă, *i.* distanțează și diferențiază estetic (distanța estetică Michelangelo-Brâncuși, Rembrandt-Cézanne, Balzac-Proust-Kafka, Molière-Eugen Ionescu, Beethoven-Xenakis), introduce o soluție revoluționară susceptibilă să conducă la substituirea vechilor moduri de interpretare estetică a realului și să confere un nou destin estetic și o nouă funcționalitate estetică mijloacelor de expresie, limbajului artistic în general. Ca descoperire în ordinea fundamentelor artei, *i.* apare pe fondul proceselor de reorganizare a gândirii și viziunii artistice conform unor noi alineamente spirituale — filozofice, ști-

înjifice și estetice — în legătură cu noua situație a omului în lume, cu necesitatea de a construi, la nivelul artei și prin mijloacele artei, un nou raport om-univers și un nou raport artă-om. (D.M.)

inspirație

mișcare interioară ce conduce la o anumită acțiune sau idee prin imprimarea unui sens al entuziasmului, al asocierilor sau al re-vivificării experienței subiectului creator. Starea de *i.* se caracterizează prin autorevelarea, în plan subiectiv, a unor trăiri subiacente, reprezentând o condiție psihologică favorabilă actului de creație, motiv care l-a făcut pe Platon să o conceapă, în termeni mitologici, ca mesaj al divinității de care poezii se țină de pînă la delirul extatic, oracular. De fapt, *i.* se asociază cu capacitatea de invenție, prilejuind, într-un proces psihologic complex, descoperirea unor legături noi atât în realitatea reflectată, cit și între mijloacele acestei reflectări. Aparența *i.* este aceea a dezlănțuirii spontane, sub impulsul unor factori neprevăzuți, fapt supralicitat de esteticile mistice, abisale, iraționaliste; în realitate starea de *i.* corespunde unei acumulări, pregătiri și concentrări, ea implicând elementul volitiv; sursa ei principală rămîne conținutul depozitat în diferite straturi ale memoriei și reactivat potrivit unui scop artistic, sau independent de el. Exagerarea factorului spontan al descărcării *i.* a dus la mitizarea ei, la relativizarea actului de exprimare artistică și la subaprecierea sau chiar negarea elementului rațional, volitiv. Pentru Schopenhauer, *i.* era prilejul contactului cu lumea eternă a Ideilor, iar pentru Nietzsche, expresia beției dionisiace născătoare a ditirambilor. Curente clasice, iluministe, neoclase au subordonat *i.* față de rațiune în teoria creației și a funcției educative a artei, în timp ce ro-

manticii i-au exaltat virtuțile onirice și imaginative, urmată, în epoca noastră, de adepții poeziei pure (în interpretare religioasă), ai suprarealismului (în varianta „dicteului automat”) ai romanului introspectiv (prin recursul la fluxul memoriei afective și involuntare), ai literaturii psihanalitice (apelul la sugestiile inconștientului), ai simbolismului (prevalarea reveriei și a lirismului pur, muzical), ai expresionismului (afirmarea primatului tensiunilor interioare) etc. În schimb, adepții creației laborioase și lucide, în filiația poezilor Poë, Mallarmé și Valéry, a abstracționiștilor-construcțiviști, precum și a unor orientări care implică metodele matematice sau computerul în actul de creație, neagă sau subapreciază funcția spontană a *i.* De fapt creația artistică e rezultatul unei armonizări, în diferite proporții, a elementelor spontane și conștiente ale *i.* (M. Na.)

instaurație

act prin care se constituie o operă de artă ca realitate originală, inexistentă înaintea creației artistice. Etienne Souriau este promotorul unei teorii a *i.*, înțelegând ca fiind esențială pentru recunoașterea artei ca domeniu al „adevărurilor de instaurație”, distincte de „adevărurile de atribuție”, caracteristice cercetării științifice. Prin *i.* s-ar realiza, grație capacității creatoare a artistului, o concordanță între „inventivitatea estetică” și existența obiectivă a „arhitectonicii armonioase” a universului. (M. Br.)

instrumentalism

una din variantele concepției filozofice pragmatiste, cu largi implicații în estetică. Principiile unei estetici instrumentaliste sînt formulate mai ales de către John Dewey* (1859—1952) în lucrările *The philosophy of art* și *Art as experience*. Ideea centrală a acestei concepții este că intelectul, sub forma

sa estetică, este unul din instrumentele, mijloacele capitale prin care omul se adaptează mediului în continuă modificare. În acest sens, estetica instrumentalistă a lui J. Dewey este o componentă a concepțiilor naturaliste. Pentru Dewey, frumosul nu poate fi decât produsul unei experiențe, de unde și ideea fuziunii mijlocului cu scopul, a utilului și a frumosului. Preluând teoria experienței trăite a lui Santayana*, instrumentalismul pledează pentru o cit mai amplă contopire între artist și publicul de artă, pe de o parte, și obiectul perceput ca frumos, pe de altă parte. Artă, pentru Dewey, se identifică cu tot ce este estetic, frumos, perfect în virtutatea coordonatelor obiective și subiective ale experienței; principiile ei definitorii devin unitatea, integralitatea, ordinea etc. O asemenea optică, suprapune, în bună măsură „esteticul” cu „artisticul”. Deosebirea dintre ele se exprimă doar în faptul că în „estetic” primează plăcerea, în timp ce în „artistic” acțiunea. Estetica instrumentalistă a lui Dewey încearcă, totodată, să pună în evidență valoarea socio-culturală a artei, forța ei pedagogică. Dar valoarea socială este dependentă de caracterul *instrumental* al artei, de rolul ei de instrument al reglării, ordonării vieții. Într-o asemenea viziune sînt strecurate implicații ale unei interpretări a artei, a conținutului operei de artă, de iz subiectivist. (I. A.)

intenția artistică

1. Moment genetic al operei ca rațiune a actului de a face ceva (*intenția proiect*). 2. Act de gândire, conceptual sau intuitiv, care orientează proiectul de structurare internă (*intenția formativă* a operei de artă), și care implică ideea *alegerii* mijloacelor, procedeele, a modalităților de construcție și, în general, ordonarea activității formative proprii artistului. 3. Principiu de orga-

nizare internă prin intermediul și din perspectiva căruia artistul își asumă un *punct de vedere* în plan estetic (*intuiția estetică* a operei de artă). 4. Realitate spirituală care, solicitînd un dialog cu cadrul său de referință, tinde să-și imprime viziunea și efectele (*intenția socială* a operei de artă, derivabilă în: *intenția filozofică, psihologică, sentimentală, intelectuală* etc.) Între *i. a.* și valoarea operei de artă nu există un raport de determinare genetică. (D. M.)

interesant

categorie estetică prin care se exprimă unitatea contradictorie a cunoscutului și necunoscutului imaginii artistice, a aparenței și esenței acesteia, a noului și vechiului reprezentat. *I.* se prezintă, simultan, ca necesitate și trăsătură caracteristică a expresiei artistice, menită să determine potențarea atitudinii apercceptive a publicului. Din punctul de vedere al structurii operei de artă, elementele ce alcătuiesc *i.* aparțin construcției (dinamism imprimat prin ritm, mișcare, concentrare, alternarea situațiilor ș.a.), dar tehnica artistică propriu-zisă nu poate compensa lipsa de interes din perspectiva unității dintre conținutul și forma ei. Dacă *i.* apare ca implicit operei, el desemnează o cale de acces favorabilă spre cunoașterea și aprecierea ei ca unitate semnificativă ireductibilă. Dimpotrivă, *i.* acindetal, adăugat, căutat determină un raport denaturat între obiectul artistic conceput ca totalitate și public, conducînd la forme de paraartă, cu o finalitate estetică gratuită. Creșterea, într-o anumită zonă a producției recente, a elementelor de atracție (în sine, dar și pentru operă) determină încercările de evaluare în termenii *i.*, estetica operînd mai frecvent în ultimul timp cu acest termen, caracteristic de altfel per-

cepției de tip impresionist, superficial. Din punctul de vedere al conținutului, sursa *i.* autentic rămâne originalitatea organic întemeiată a operei de artă. Este deci vorba de refuzul monotoniei, al platitudinii, al expresiei uzate ca și al celei factice, artificiale. Determinat și social, *i.* a influențat viziunea asupra frumosului, conceptul kantian respectiv afirmând, indirect, că marea artă e permanent capabilă să stîrnească interes. (M. Na.)

interpret

(în domeniul artei) persoană [actor, regizor, muzicant (instrumentist, cîntăreț, dirijor etc.)] care exprimă, prezintă publicului o operă artistică : „O frumoasă operă dramatică fără un interpret demn de ea este un corp fără inimă” (Prévoſt). Interpretarea fiind modul în care este dezvoltat și redat, printr-un limbaj adecvat, sensul unei opere, *i.* este acela care cunoaște opera pentru a o face cunoscută și celorlalți. El dă seama, în domeniul particular în care se exercită, de raportul dintre semn și semnificație, aportul său creator rezultînd tocmai din aceasta. Condiționat de operă și de climatul valorificării ei, *i.* este deopotrivă purtătorul de cuvînt al autorului și al momentului în care îl reprezintă pe acesta. Artă modernă statuează un raport nou între creație și interpretare, consemnînd creșterea importanței acesteia din urmă, manifestă chiar în sinteza unor imagini artistice noi (cazul colajului). (M. Na.)

interpretare artistică

act creator prin care se dezvăluie conținutul și expresia unei lucrări dramatice, coregrafice, muzicale sau a unui scenariu cinematografic. *I. a.* realizează actul unei creații prin intermediul gândirii și sensibilității originale a interpreților, făcînd sensibil pentru public chiar și ceea ce nu există în text,

scenariu sau partitură decît în stare virtuală. Uneori se asigură, astfel, trecerea la o realitate vie a unor creații care nu pot dobindi această calitate decît prin actul interpretării. Exercițindu-se asupra unor lucrări create în decursul timpului, *i. a.* poate să le dea o actualitate în care se vor reflecta, deopotrivă, personalitatea și viziunea interpreților. (M. Na.)

intropatie

(traducerea termenului germ. *Einfühlung*), concept dominant în estetica germană din primele decenii ale secolului nostru, care înseamnă „a simți în” (*Sich „einfühlen”*) și care desemnează proiectarea noastră, transpunerea noastră simpatetică în obiectele exterioare. Prin *i.* interpretăm *eurile* altora după propriul nostru eu, trăim mișcările, gesturile sentimentele și gândurile lor, cu alte cuvinte personificăm obiectele, le dăm viață, pornind de la cele mai simple elemente (linie, culoare, formă) și ajungînd pînă la manifestările sublime ale naturii și artei. *I.* înseamnă a împrumuta obiectelor ceea ce sintem noi, cu o asemenea fervoare încît în timpul contemplației estetice să nu mai avem conștiința împrumutului. Explicația ultimă a acestui fenomen estetic și a procesului prin care atribuim simțămîntele noastre subiective obiectelor externe s-ar găsi în imboldul panteistic innăscut de a ne contopi cu universul. Termenul se întilnește la Herder, la romantici, la Vischer și Lotze, dar deține un rol principal abia în operele lui Lipps, Volkelt, Gross și Worringger, datorindu-și în bună parte răspîndirea, și cercetărilor de psihologia artei ale lui W. Wundt. *I.* constă din doi factori : pe de o parte un sentiment (mîndria, melancolia, dorul) ce există în noi și, pe de altă, o proiectare a acestui sentiment într-un obiect apt să exprime viața noastră spirituală. Noi

transferăm astfel în mod constant obiectului perceput experiența activității noastre subiective. Obiectele estetice au deci, conform acestei teorii, o viață internă pe care le-o atribuim noi. Conținutul obiectului estetic dobândește o natură sufletească înrudită cu a noastră și presupune auto-obiectivarea eului nostru în lumea externă. Pozitiv estetic ar fi acele lucruri care îngăduie o cit mai bogată obiectivare a noastră în ele, iar negativ estetice, acele lucruri ce nu favorizează această tendință a noastră de auto-proiecțiune vitală. Raportarea noastră estetică la obiecte depinde, așadar, nu numai de noi, ci și de ele. Dar nu orice *i.* este și estetică. Spre deosebire de *i. practică* (de exemplu, simpatia resimțită când privim un prieten), *i. estetică* implică problema adevărului și falsului și poate fi simțită, consideră Lipps, în contemplarea estetică, numai atunci când sintem complet eliberați de interesele practice ale vieții cotidiene. În raport cu formalismul estetic și cu psihologismul, estetica *Einfühlung*-ului are meritul de a fi pus în lumină importanța conținutului și, totodată ireductibilitatea și complexitatea sentimentului estetic, a subiectivității, înconjurată de o imensă lume de bunuri și valori pe care trebuie să le aprecieze și să le integreze. Ea este îndreptată și împotriva subiectivismului pur al acelor care accentuează exclusiv aspectul subiectiv și psihologic al experienței estetice, întrucât arată că judecata de valoare este dependentă și de obiect, ea trebuind să exprime nu păreri personale, arbitrare, ci evaluarea cerută de obiect și adecvată numai lui. (V.E.M.)

intuiție

moment, formă, grad, treaptă a cunoașterii, specifică, prin caracterul nemijlocit, imediat și, în special, rapid. *I.* îi este proprie descoperirea bruscă, instantanee a esențelor prin

intermediul uneia sau unora dintre trăsăturile caracteristice ale obiectelor (printre care poate figura subiectul însuși, universul său interior). De aceea se și vorbește despre natura *divinatorie* a *i.* Surprinderea sentimentelor pe calea *i.* reprezintă principiul cognitiv specific al artei în măsura în care creația artistică se oprește întotdeauna în pragul cunoașterii logice, analitice, explicite, discursive, mijlocită de concepte, pregătită și elaborată metodic. *I.* confundată adesea cu inspirația* are comun cu aceasta faptul că amândouă sint în realitate pregătite de activitatea mentală prealabilă, de experiențe spirituale acumulate anterior (eventual chiar la nivelul gândirii raționale), precum și de corelarea înconștientă a datelor respective. Schelling, Bergson, Croce, care au teoretizat rolul *i.*, au supralicitat, în grade diferite, latura irațională a acesteia, vocația ei *exclusivă* pentru autenticitate, darul ei *misterios* de seizare *dintr-o dată* a esențelor. Economicitatea genuină a actului intuitiv face din artă, spunea Bergson, o viziune *directă* asupra realității, scutită de semnificații utile și pragmatice, de generalitățile convenționale omologate, reduce viața la nuditatea ei esențială. Distinct de intuiționismul gnoseologic bergsonian, cel estetic, al lui Croce, are în vedere identitatea, realizată prin actul *i.*, a cunoașterii artistice cu *expresia* ei, la care acest act se rezumă de fapt. După Croce, definiția artei s-ar putea lesne lipsi de ideea frumosului* dacă ea s-ar identifica cu noțiunea de *i.*, soluție agreată de Herbert Read. *I.* mai face parte și din arsenalul de concepte al „filozofiei vieții” (Dilthey), fenomenologiei (Husserl), existențialismului (Ortega Y Gasset) și al unor neotomiști (J. Maritain) care au investigat în mod predilect viața spirituală și lumea valorilor ei. Artă și estetica modernă, în filiația unor tendințe neoromantice, acreditează intuiționismul, iar

sentința lui Picasso, celebră prin laconismul ei, „eu nu caut, eu găsesc”, se referă, de fapt, la virtuțile cognitive ale intuiției, printre care, siguranța și celeritatea demersului ei. (R. S.)

invariant (estetic)

termen care tinde să exprime existența, în fiecare artă, a unor elemente cu caracter de permanență, absolut imuabile de-a lungul evoluției istorice a artelor. Fără ca denumirea să fi fost consacrată ca atare, conceptul de *i.* se poate decela în încercarea de a se stabili „secțiunea de aur” sau „divina proporție” (Luca Pacioli), ca și în pretenția potrivit căreia sistemul tonal ar reprezenta o condiție *sine-qua-non* a compoziției muzicale. André Lhote a încercat o enumerare a *i.* picturii: ornamentul (sau desenul), culoarea (sau opoziția tonurilor calde și reci), valoarea (sau opoziția tonurilor întunecate și clare), ritmul (sau alternanța plinurilor sau golurilor, a curbilor sau unghiularităților), caracterul decorativ (sau proprietatea de a îmbrăca o suprafață) și monumentalitatea. Estetica structuralistă, în formele ei absolutizante, încearcă să determine existența unor structuri invariante, pentru diferitele genuri de artă. A presupune însă existența absolută a unor asemenea *i.*, înseamnă a neglija adevărul că valorile artistice au un caracter istoric, că ele se schimbă mereu, în funcție de condițiile socio-culturale în care sînt create și receptate. (M. Br.)

invenție (în domeniul artei)

descoperire în logica și structura interioară a formei în general, sau a diferitelor forme de artă și a diferitelor stiluri, în funcție de viziunea artistului și de problematica de creație istoricește constituită. Sînt de semnalat astfel de *i.* în ordinea mijloacelor tehnice: descoperirea picturii în ulei, diversi-

ficarea și perfecționarea mijloacelor tehnice de producere a sunetului sau, în ordinea funcționalității artistice a mijloacelor de expresie: funcția calificativă și activă a culorii, linia *naturală* și *artificială* în pictură, amestecul de ritmuri inedite în poezia lui V. Hugo, introducerea stărilor sufletești difuze și melodia, ca principii și termeni de construcție, în poezia lui Verlaine, rupturile sintactice și accentele voit anarhice din poezia lui Arghezi, amestecul diatonismului, cromatismului și pentatonicului în melodiile lui Debussy sau compoziția stereoscopică în romanul modern. *I.* se afirmă în funcție de imaginația și de capacitatea tabulatorie ale artistului, purtînd, ca și acestea, amprenta proceselor evolutive din sfera gîndirii artistice, a conceptelor și atitudinilor umane istoric constituite. *I.* artistică, indiferent de domeniul și orizontul în care se afirmă și indiferent de funcția sa în evoluția unei forme de artă sau în evoluția unui stil, deține, invariabil, o semnificație axiologică. (D.M.)

Ionescu, Eugen (1912)

dramaturg francez de origină română, membru al Academiei Franceze, reprezentant în dramaturgia contemporană al *teatrului absurd*. Incomunicabilitatea, angoasa, obsesia, moartea, vidul, revelația extatică, visul ca expresie a incoerențelor vieții, multiplele forme de înstrăinare a individului, proliferarea obiectelor, automatismele de comportament și de limbaj sînt temele preferate ale teatrului ionescian, filozofic înrudit cu literatura existențialistă și suprarealistă. Teatrul lui *I.* reprezintă o confirmare a procesului de involuție a societății burgheze contemporane și a valorilor ei, a alienării, generatoare de false accepțiuni asupra valorilor sociale, filozofice, etice și estetice. *I.* consideră, în spirit subiectivist, lumea ficției superioară lumii realității. Deși opera

sa ilustrează într-un mod incontestabil și sugestiv condiționarea social-istorică, autorul este partizanul autonomismului * artei, pe care o evaluează drept activitate total independentă de necesitățile realității, de ideologie și de politică. În gândirea lui I., istoria artei și a literaturii nu reprezintă, în esență, decît istoria formelor de expresie artistică. Potrivit concepției sale, estetica este știința care studiază ființe imaginare, încărcate de semnificații autentice. Comicul și tragicul sint categoriile fundamentale care impregnează teatrul ionescian. Comicul și tragicul apar ca două calități estetice distincte. Ele coexistă simultan, se resping unul pe celălalt,*se neagă reciproc, putînd constitui, datorită acestei opoziții, un echilibru dinamic, tensionat. Comicul este începutul tragicului. Accelerarea mișcării dă naștere comicului; încetînirea mișcării, tragicului. Comicul, în teatrul lui I., poate rezulta din deplina restabilire a concordanței dintre esența și aparența personajului și are puterea demistificatoare a unui cutremur, fiind însoțit de o tragedie la fel de intensă (*Notes et contre-notes*, 1966; Claude Bonhefry, *Entretiens avec Eugene Ionesco*, 1966). (A. Str.)

Ionescu, Radu (1832—1873)

scriitor și critic român. I. dezvoltă în eseu *Principiile critice* (1861) teze ale esteticii moderne, plecînd de la Hegel. Artă are sarcina de a impresiona sensibilitatea, comunicînd „adevărul prin imagini plăcute”. I. consideră că artă nu este o imitație, ci o creație, o creație originală care sensibilizează un anumit ideal, ca expresie a frumosului. Pornind de la viață și de la varietatea fenomenelor, artistul creează anumite forme și reprezintă prin ele ideile poetice, impresiile și sentimentele sale. Ideea și ima-

gina „există împreună în spiritul artistului”. (I. II.)

Iorga, Nicolae (1871—1940)

istoric român, om politic, scriitor, personalitate culturală de seamă. I. este și un teoretician al fenomenului artistic, întrucît a inițiat și condus un număr important de reviste literare cu programe ideologico-estetice precise și a reprezentat doctrinara curentului literar al *Sămănătorului*. Fără a elabora o estetică sistematică, I. s-a pronunțat în problemele ei fundamentale cum ar fi: artă în relație cu viața și procesul de creație, frumosul și situația diferitelor ramuri ale artei populare sau culte, menirea creatorului, importanța inspirației, caracterul popular, specificul național al artei etc. După I., creația are calitatea de a surprinde și exprima legăturile tainice ale firii și, prin acestea, viața. Artă este rezultatul unei armonii care se stabilește între eul și natura poetică. I. subliniază caracterul de totalitate spirituală și de specificitate perenă, propriu operelor artistice. „Artă dă tuturor tot și rămîne totuși întreagă”. În procesul acesta de dăruire artă nu poate fi concepută nici ca agrement, nici ca modă sau desfătare, căci ea este un act social de frumusețe și înțelepciune, o slujitoare a omului și a vieții sale. „Artă este explicabilă numai prin societatea căreia trebuie să-i fie aplicabilă, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală”. De la această premisă, I. a făcut pasul către artă militantă națională, artă cu izvoare trainice în trecutul viu sau în viața sănătoasă a țărînimii, a tradițiilor folclorice și a gustului estetic propriu poporului nostru. O trăsătură caracteristică esteticii lui I. este corelarea armonioasă dintre frumusețea estetică, inerentă artelor, și cea etică, proprie creatorului și publicului. După I., „moralitatea nu e decît o frumusețe și frumusețea nu

e de fapt decît o moralitate". Fără a reduce explicarea frumosului la bine intrucît frumuseţea se raportează la „forma întregă, forma deplină, forma armonioasă” arta, ca armonie creată şi esenţializată şi ca expresie a frumuseţii, este înţim legată de personalitatea creatorului. Dacă artistul va fi cinic sau mizantrop, iubitor de oameni sau generos cu ei etc., aceste atitudini se vor repercuta şi asupra operei. Fiind un focar de iradiere spirituală în viaţa socială, artistul este şi un moralist de un gen aparte. După I., moralitatea artei nu este atît o problemă de finalitate cît mai ales una de origine, în sensul că arta conţine în mod obiectiv atitudinea, temperamentul şi viziunea proprie a artistului. Din frumuseţea artei iradiază moralitatea artistului şi a poporului al cărui exponent el este. I. a acordat creatorului un loc privilegiat deoarece „nici un lucru poetic nu există pînă nu va trece prin prisma auri-toare a poetului”. În această concepţie I. vede în artă substanţa lăuntrică a sensibilităţii creatorului dar şi materia estetică transfigurată adică viaţa poporului şi, prin urmare, arta este o sinteză a realităţii şi spiritualităţii poetice. (I. II.)

iraţional, v. raţional şi iraţional

ironie

formă prin care comicul îşi manifestă, vizibil, latura sa subiectivă. I. presupune existenţa unei inteligenţe vii. În cazul i, disimularea, de obicei sub aparenţa naivităţii, se datorează subiectului şi are un caracter conştient, voit. Acesta e cazul aşa-zisei *bune ironii*, din specia căreia face parte şi celebra *ironie socratică*, întemeiată pe interogarea afectat ignorată. Prin contrast, i. supune la umilinţă necruţătoare obiectul comic. Caracteristic i. este şi faptul că cel care demască îşi ascunde intenţia şi conferă, aparent va-

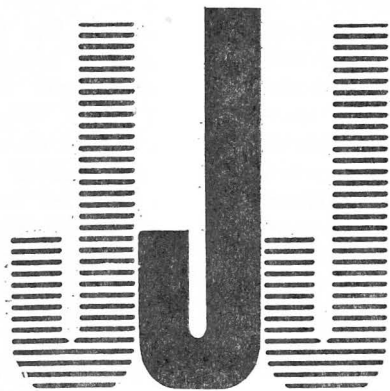
loare nonvalorii, în aşa fel încît intenţia să fie totuşi lesne sesizabilă. De ex. i. în creaţia lui I. L. Caragiale, „nu spune lucrurilor pe nume, nu întrebuiţează însă forma vagă a eufemismului, din arsenalul politeţei, ca bunăoară : un om nu prea inteligent, pentru un prost sadea. Ci, dimpotrivă, foloseşte tocmai noţiunea contrară, avantajoasă victimei : *intelligentissim*” (Şerban Cioculescu). Efectul i. se răsfinge, uneori, şi asupra autorului ei, în pofida superiorităţii lui spirituale, ca o demonstraţie a puterii încăpătinate a împrejurărilor mediocre „căci şi prostia ride...”. Contrară *bunei ironii* îndeobşte constructivă, este *ironia rea* sau *ironia romantică*, teoretizată de F. Schlegel, a cărei vocaţie este distructivă şi provine din sentimentul neputinţei noastre în faţa destinului, din negarea continuă de către spirit a propriilor sale graniţe. Variante contemporane ale i. romantice oferă literatura existenţialistă şi teatrul absurdului (A. Str.)

izolare

moment constitutiv al procesului de creaţie, decurgînd din necesitatea individualizării şi considerării valorii estetice ca scop în sine. Prin i. se realizează separarea şi evidenţierea operei de artă din contextul fenomenelor ambiante şi din cîmpul experienţelor noastre practice. „Opera de artă este o insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate” (Ortega y Gasset *). I. este considerată de estetica tradiţională drept o condiţie psihologică indispensabilă unei adecvate atitudini estetice receptive a publicului. Ea subliniază caracterul aparte, extraordinar, solemn, pe care trebuie să-l aibă orice contact cu opera de artă, desprinsă astfel din fluxul cotidian al evenimentelor. Tehnicile şi modalităţile de i. variază de la artă la artă, evoluind în timp, în funcţie de necesităţile de expresie ale

artistului, dornic să sublinieze și pe această cale o anumită semnificație a operei. Astfel, *liniștea* ce precede interpretarea unei piese muzicale sau dramatice, împreună cu *întinericul* (în care este cufundată, uneori, sala) îndeplinește funcția de cadru izolator. Același rol îl joacă, în artele plastice, *rama* tabloului sau *socul* statuilor (funcția de a mijloci trecerea de la totalitatea spațiului concret către spațiul estetic în care este circumscrisă opera respectivă). O altă modalitate de *i.* o constituie proiectarea fenomenelor într-un *spațiu artistic* * și într-un *timp artistic* * convenționale cu o structură esențial diferită față de spațiul și timpul fizic obișnuit (comprimare sau dilatare a dimensiunilor, descompunerea și recompunerea arbitrară a elementelor spațiale — ca la cubiști — sau bidimensionalitatea și reversibilitatea timpului, alternarea prezentului cu trecutul sau viitorul în teatru sau roman etc.). *Cadrul muzeal* în care sînt expuse operele, constituie, de asemenea, un procedeu global de *i.* Acest procedeu poate conferi semnificație estetică și unor obiecte an-estetice (fragmente de rocă sau ramuri expresiv contorsionate, alese și desprinse din contextul natural), invitîndu-ne să le contemplăm cu o altă optică și finalitate decît am fi făcut-o într-o situație practică, obișnuită. În același sens, *i.* constituie una din modalitățile de

creație fundamentală ale artei fotografice și imaginii cinematografice (*i.* unui amănunt din context, punerea în *cadru*, *decupajul*, procedee ce ne impun noi perspective asupra obiectelor). Un procedeu modern, larg utilizat, de *i.* îl reprezintă și punerea în evidență prin iluminarea în timpul nopții a unor statui, grupuri statuare sau a unor detalii arhitecturale (mai ales în spectacolele de sunet și lumină). Lipsa cadrului izolator nu compromise în mod automat, cum credea T. Vianu, valoarea estetică a operei, atunci cînd ea urmărește, în mod deliberat, integrarea organică și armonioasă într-un spațiu citadin sau natural (de ex. unele statui ale lui Moore sau mobilurile lui Calder). În plastica contemporană întîlnim adesea pînze voită nelimitate de cadru care ne invită să continuăm percepția în imaginație, ca efect estetic scontat de autor, situație ilustrată de pildă în sculptură de *Coloana infinită* a lui Brâncuși. Renunțarea multor artiști contemporani la procedeele izolării lor, are o semnificație estetică de program *, vizînd (ca în pop-artă *, arta cinetică *, happening *, muzica concretă * etc.) reintegrarea operei de artă în contextul cotidian, ștergerea oricărei deosebiri formale între artă (respectiv produsele ei) și realitate, respectiv, obiectele și fenomenele ei obișnuite. (V.E.M.)



Jacob, Max (1876—1944)

pictor, poet și critic de artă francez, promotor al cubismului și suprarealismului. Estetica sa preconizează „automatismul dirijat” și „visul treaz”. Ea recomandă stăpânirea savantă a sugestiilor hazardului și inspirației (după el, de origine supranaturală) cărora artistul „ar trebui să știe cum să li se abandoneze”. Op. : *Sfaturi unui tânăr poet* (1945); *Prefață la Carnet cu zaruri* (1917); *Corespondența* (1947—1953) ; articole apărute în *Gazette des beaux arts*. (R.S.)

Jakobson, Roman (1896)

lingvist de origine rusă, teoretician marcant al poeziei * limbajului și membru, la începutul activității sale (1915—1920), al școlii formalistilor ruși *. Numele său este legat și de activitatea Cercului Lingvistic de la Praga în a cărui revistă (*Travaux du cercle*

linguistique de Prague) publică, între 1930—1939, numeroase studii dedicate analizei lingvistice și structurale a versului sau folclorului, cercetări de poetică comparată precum și pertinente analize ale operei unor scriitori ruși, ca Pușkin, Briusov, Pasternak ș.a. Pericolul nazismului îl silește să părăsească Cehoslovacia și după o scurtă etapă în care va preda la Universitățile din Danemarca și Norvegia, reușește să se refugieze în Statele Unite unde, începând din 1950, se stabilește, devenind titularul catedrei de limbi și literaturi slave de la Universitatea Harvard. Studiile deschizătoare de drum ale lui J. sint caracteristice pentru acea direcție contemporană a esteticii și teoriei artei care se întemeiază pe cele mai noi date oferite de teoria informației, cibernetică, lingvistică matematică sau psihologia percepției. Depășind cadrul analizelor literare, cercetările

sale de semiotică* generală se referă la majoritatea domeniilor de creație artistică: artele plastice, artele interpretative, cinematografie etc. Din inițiativa și sub egida sa, apare la Haga revista *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. Op. pr.: *Despre versul ceh în comparație cu cel rus* (1923); *Folclorul ca formă specială de creație* (1929); *Lingvistica și poetica* (1960); *Essais de linguistique générale* (1963). (V.E.M.)

Jansenism

curent social-religios dizident din sinul bisericii catolice, apărut la mijlocul sec. al XVII-lea, în Franța, pe baza doctrinei teologului olandez Cornelius Jansen (Jansenius). J. urmărea regenerarea morală a catolicismului și adaptarea la nevoile burgheziei în ascensiune, stingherită de rigiditatea lui dogmatică tradițională, de bigotismul lui medieval și tiranic întreținut de iezuiți. El a făcut unele concesii calvinismului. Centrul j. a fost, cu începere din 1636, mănăstirea Port-Royal în jurul căreia s-au grupat B. Pascal, A. Arnauld, P. Nicole ș.a. Școlile întemeiate de janseniști (*petites écoles*) acordau prioritate limbii materne, aplicau principiul intuiției, stimulau activitatea independentă a elevilor și dădeau o importanță deosebită științelor naturii. Tendințele înnoitoare, apropierea de natură, un oarecare realism liberal caracteristice j., i-au atras acestuia persecuții din partea regimului absolutist monarhic și condamnarea lui de către papalitate. Prin Pascal, j. l-a influențat și pe Racine în direcția studiului atent al pasiunilor, aprofundării psihologice a caracterului, preferinței pentru analiza rafinată (spiritul de finețe) a complexelor caractere feminine, pentru o reprezentare mai veridică și amorală a omului, cu viciile și virtuțile coexistente în el. (R.S.)

Jaspers, Karl (1883—1969)

filozof și psiholog german, reprezentant marcant al existențialismului. J. expune în *Strindberg und Van Gogh, vergleichen der Patographie* (1922) și în *Philosophie*, II, III (1932) o concepție despre artă inspirată din romantismul german, din Kant și Hegel, înrudită cu cea heideggeriană. În spiritul existențialismului, J. leagă arta de existența și de cunoașterea acesteia. Absconsă și ineputabilă, existența nu ni se relevă decât în perspective parțiale, păstrând întotdeauna o doză de mister. Mărginirile cunoașterii tradiționale se manifestă cu deosebită pregnanță în cazul „situațiilor limită” (moartea, suferința, lupta, greșeala), a căror esență, profund dihotomică, nu poate fi asimilată rațional. Experiența paradoxală a „situațiilor limită”, cristalizată în marile mituri ale omenirii (mitul revoltei și al supunerii, mitul căderii și al mântuirii, mitul luptei apolinicului cu dionisiacul etc.) este o principală dominantă a condiției umane. Dându-ne prezentimentul unei realități superioare, oculte, situațiile limită sint *cifuri* ale transcendenței, limbaul simbolic prin care acesta ni se revelează. Împărăție intermediară între lume și transcendență, sugerind atemporalitatea transcendenței divine, dar în același timp legată de prezentul existenței, arta este o lectură intuitivă a acestor cifuri. Complementară și, într-un sens, superioară lecturii speculative, realizate în filozofie și știință, arta dă ochi rațiunii pentru a privi transcendența, revelațiile sale neputînd fi nici traduse, nici substituite de gîndire. Prin diversele ramuri ale artei vorbesc cifrurile transcendenței: timpul prin muzică, spațiul prin arhitectură, corporalitatea prin plastică, lumea imaginației prin poezie și pictură, acestea din urmă fiind artele cele mai simbolice, mai vizionare. Vizionarismul artei se potențează pînă la limitele suportabilu-

lui în cazul unor artiști „schizofreni” ca Van Gogh; e ca și cum am arunca o privire spre absolut, spre sursa cea mai profundă a existenței. Considerarea artei ca revelație precum și importanța* deosebită acordată limbii, ca fiind cel mai universal mijloc de exprimare, îl apropie pe J. de Heidegger. J. însă surprinde și un alt aspect al artei: arta ca joc*, ca proiecție în imaginar. Pozitivă în sine, deoarece ne eliberează de cătușele realului, componenta imaginativă, de joc a artei, în forme absolutizate, duce la facilitarea, formalizarea acestora. O asemenea atitudine estetizantă și formalizantă caracterizează, după părerea lui J. curentele de avangardă* ale artei sec. al XX-lea care operează cu imagini golite de conținut existențial, rupind echilibrul dintre revelație și joc, echilibru ce constituie apanajul marii arte. (M.S.)

Jean-Paul (Friedrich Richter) (1763—1825) romancier și poet german, deschizător de drum și teoretician al romantismului. J.-P. a fost primul care a observat profunde afinități între cunoașterea onirică și experiența estetică, elaborând o psihologie și o estetică a visului, de mare răsunet în teoriile romantice. El recurge la analiza psihologică a fenomenelor onirice pentru a clarifica „tainele origini ale creației genului”. Cele trei tratate consacrate acestui subiect: *Magia naturală a imaginației* (1795), *Despre vis* (1789) și *Privire asupra lumii visului* (1813) sînt rodul unor metodice incursiuni în lumea visului și a încercărilor de a o dirija și controla. Pe baza experienței sale personale, el îl apropie pe cel ce visează de poet, absolutizînd însă forța creatoare a imaginației, în care vede unica posibilitate de a răspunde nevoii noastre innăscute de a comunica cu infinitul. În cel mai autentic spirit romantic, el apreciază în scenele onirice acea

libertate cu care spiritul plămăduiește personaje și dialoguri („visul este poezie involuntară”). În poezie, ca și în vis, frumusețea, imaginea revelatoare, nu e opera noastră, nu ține de elaborarea conștiinței. Poetul și visătorul sînt pasivi și ascultă limbajul unor voci lăuntrice și totuși străine, care se ridică din străfundul lor. Opera sa teoretică, de estetică propriu-zisă, *Vorschule der Aesthetik* (1804), reprezintă o încercare de expunere și justificare a modalității de creație folosită în romanele sale, respectiv a ironiei* romantice, procedeu ce mărește deliberat rolul povestitorului, eliminînd orice iluzie posibilă de „viață reală” spre a sublinia caracterul de artă, de literatură, al scrierii respective. Încercînd să definească literatura romantică, J.-P. s-a străduit s-o distingă mai întîi de cea clasică, pe care o numește grecească sau plastică, în sensul contemplării calme, lucide, a unei realități exterioare. Pentru a defini apoi romanul, îl va distinge de celelalte forme ale epicii, iar pe acestea din urmă, de genul liric sau dramatic. Elaborînd o vastă teorie a comicului romantic (pe care îl distinge de hazliu și ridicol), va dezvolta concomitent și o teorie a sublimului, spre a putea demonstra afirmația conform căreia „comicul este un sublim pe de-andoaselea”. Introducerea sa în estetică dobîndește astfel proporțiile unei voluminoase și totuși incomplete poetici, reprezentînd una dintre rarele fuziuni între spiritul creator al artistului și luciditatea analitică a teoreticianului. (V.E.M.)

joc

activitate umană, liberă, naturală și dezinteresată, desfășurată în afara cadrului obișnuit și organizat al practicii sociale, privită de unii esteticieni ca principal izvor și esență a artei. Sugestii asupra unei analogii posibile între artă și j. pot fi întâlnite

încă la Kant* și Schiller*, ultimul numind sfera estetică „sferă a jocului”. Pentru Schiller, *j.* reprezintă activitatea de contemplare estetică a naturii și de creație artistică în care necesitatea naturală cedează locul liberei determinări a acțiunilor. Cel care fundamentează însă teoretic, pe larg, teoria estetică hedonistă* a artei ca *j.*, este H. Spencer.* În cadrul esteticii sale biologice, *j.* ocupă un loc central, el reprezentând descărcarea firească a organismului de excedentul de energie acumulat. În *Principii de psihologie* el afirmă că sentimentele estetice provin din cheltuirea prin *j.* a energiei exuberante a organismului și că originile artei trebuiesc căutate în acțiunile de *j.* imitative ale omului primitiv. K. Groos*, un alt teoretician prestigios al artei ca *j.* depășește ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer și nu mai vede în artă și *j.* o „activitate dezinteresată”, ci o exercitare a instinctelor utile și necesare vieții. În rîndul *j.*, înțeluse astfel, Groos le enumera și pe cele ale exercițiilor experimentale legate de diferitele aparate motrice și senzoriale, răspunzătoare de apariția artei în societățile primitive. Dintre filozofii contemporani, Huizinga* acordă o atenție deosebită analizei raporturilor dintre artă și *j.*, evidente mai ales în creația poetică și muzicală (*Homo Ludens*, 1939). El consideră că elementul ludic este atît de intim legat de structura actului poetic încît termenii de *j.* și poezie par a-și pierde, unul față de altul, orice diferență specifică. Afir-mînd existența unui fundament psihologic comun, ce determină relația dintre *j.* și muzică, Huizinga enumeră cîteva caracteristici comune celor două activități: situarea lor în afara logicii vieții practice, în afara sferei necesității și utilului, validitatea *j.* și artei în afara normelor rațiunii, datoriei și adevărului. Limitele tuturor acestor teorii constau nu atît în sublinierea, justă, a unor afinități de

structură între *j.* și artă, cît mai ales în absolutizarea lor, în afirmarea că originea și esența artei trebuiesc căutate exclusiv și în primul rînd în domeniul *j.* Din punct de vedere metodologic, sublinierea unor trăsături comune între artă și *j.* (fără ca aceasta să însemne identificarea celor două activități), precum și a caracterului lor areal, a necesității unor posibilități de alegere și decizie liberă dintr-un cîmp de posibilități sau a faptului că ambele reprezintă modele de un tip special ale realității, constituie premisa teoretică a aplicării teoriei matematice a *j.* strategice* la studierea unor aspecte ale fenomenului artistic pretabile transpunerii în termeni de *j.* (reproducerea actului creator, relațiile artă-public etc.). (V.E.M.)

Jouffroy, Théodore (1796—1842)

estetician francez. De menționat este îndeosebi faptul că a dezvoltat o teorie a simbolului în artă. A fost un teoretician de orientare idealist-hegeliană, susținînd că arta, ca simbol, constituie una din ipostazele întrupării ideii absolute. Op. pr.: *Curs de estetică*, postum (1843). (Gr. S.)

judecată de gust

formă primară a *judecății estetice** exprimînd aprecierea spontană, prin prisma gustului* personal, a obiectelor estetice în genere, a operei de artă în special. Expri-marea ei într-o formulare de natură teoretică presupune nevoia de a justifica, măcar în parte, pentru a nu rămîne la nivelul preferințelor strict subiective, inexplicabile și nemotivate conștient, că ea este în ultimă instanță expresia unei atitudini estetice determinată socialmente, deși intens colorată de subiectivitatea personalității care o emite, și încă nesigură, mobilă, determinată în mare măsură de afect, în contextul psihologiei sociale. Prin supralicitarea autonomiei

esteticului, Kant a făcut din *j. de g.* nucleul hotărîtor al judecății estetice, distingînd în ea amestecul de intelect și imaginație al căror joc liber dă naștere simțămîntului estetic, acelei „atmosfera proporționale” care se repercutează ca sentiment și care e resimțită „în mod dezinteresat”, fără perceperea vreunui scop, a vreunei utilități nemijlocite a obiectului contemplat, dar avînd o valabilitate universală. Abia în *estetica sublimului* * Kant deschide larg calea disponibilităților etice ale esteticului. (I.P.)

judecată estetică

exprimare explicită, la nivelul conceptual, a atitudinii apreciative și interpretative a celui ce receptează arta, ca și esteticul în genere. Supunîndu-se logicii oricărui enunț, *j.e.* este obligată să aibe în vedere logica internă a operei sau obiectului estetic la care se referă, deci să utilizeze criteriile specifice, adecvate. *J.e.* în ambele ei ipostaze (judecata de gust * și judecata de valoare *) are o natură axiologică determinată, întemeindu-se pe criteriile socialmente constituite, în funcție de o anumită poziție socială și estetică, și purtînd deci o amprentă concret-istorică precisă. Obiectivitatea valorii estetice la care se referă ea și conținutul ei general-uman obligă aprecierea să țină seama de structura reală a operei, apoi de elementele care-i asigură perenitatea și feresc astfel *j.e.* de pericolul relativismului. *J.e.* au un caracter variabil, în funcție de pozițiile pe care le exprimă, de mutațiile funcționale ale obiectului lor ca și de contextul socio-cultural și estetic în care sînt formulate, fiind în ultimă instanță expresia conștiinței estetice a celor care le emit. Extrase prin generalizare din stilurile, curente, tendințele estetice în care opera se integrează, criteriile estetice generale se îmbină cu criteriile pe care opera individuală le propune

ea însăși, astfel încît tradiția este un punct de reper, dar nu un criteriu de judecată al inovației. Antinomia prin care *j.e.* au pe de o parte un caracter normativ, iar pe de alta, fiecare face loc gustului * propriu, nu putea fi rezolvată în mod subiectivist, așa cum propunea Kant *, pentru că spunînd că „este frumos ceea ce place tuturor”, rămîn totuși neexplicate variațiile *j.e.* asupra aceluiași obiect. Căile de ieșire din dificultățile acestei viziuni antinomice se află, pe de o parte, în recunoașterea tezei după care valorile se constituie în raportul dintre obiect și subiect, dar reprezintă ele însele produse autonome, cu o obiectivitate proprie respectată de *j.e.*, iar pe de altă parte, în distingerea planului gustului, pronunțat subiectiv, spontan, extrem de mobil, de cel al idealului care, fără a înceta să fie și subiectiv, are o valabilitate și o trăinicie superioară întrucît este puternic condiționat de poziția social-estetică a unei epoci, clase sau a unui grup social. Validitatea *j.e.* ține deci atît de obiectul ei cît și de ansamblul sistemului de valori determinat socialmente din care ea face parte. Exprimînd atitudinea estetică în genere, ea tinde către o formulare pe cît posibil riguroasă și obiectivă în cadrul criticii literare și de artă și a esteticii științifice. (I.P.)

judecată de valoare

formă superioară a judecății estetice *, care exprimă aprecierea deliberată, prin prisma nu numai a gustului *, dar și a idealului estetic * asupra obiectului estetic în genere, a operei de artă în special. Utilizată în receptarea estetică evoluată și în critică, *j. de v.*, spre deosebire de cea de existență, care rămîne constatativă, exprimă un punct de vedere de natură teoretică presupunînd validitate logică și axiologică. Formulată la nivelul ideologic al conștiinței estetice, ea este ge-

netică și dinamică, explicativă și interpretativă, reconstructivă și creatoare în același timp. Instrument al procesului de valorizare, *j.* de v. pornește de la datele obiective ale structurii obiectului estetic care nu este neutru din punct de vedere axiologic dar care dobîndește viață doar în acest proces social-estetic determinat. Rolul primordial în determinarea sensurilor valorice ale operei îl are, evident, actul creator însuși dar prin aceasta viața social-estetică a operei abia începe. Dinamica trecerii de la valoarea estetică virtuală la valoarea estetică actuală * este complexă și în acest proces, *j.* de v. exprimate au un rol decisiv pentru integrarea obiectului estetic într-un context axiologic dat. (I.P.)

jugendstil

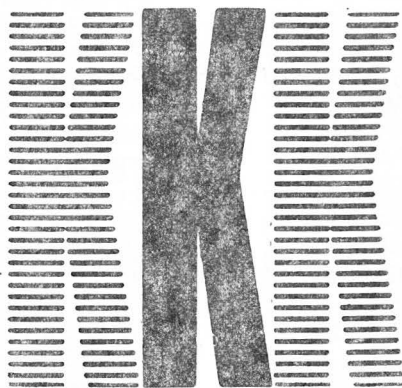
tendință manieristă, neobarocă, prin esență decorativă, manifestă în arta anilor 1900 (*stil 1900*), în pictură, arhitectură, artele decorative, artele grafice în general și care derivă de la titlul revistei mînceneze *Jugend*, fondată în 1896. În Anglia îi corespunde așa-numitul *Modern-style*, în Franța, *Art Nouveau*, iar în Spania, *Arte Joven*. Caracteristica *J.* este exuberanța decorului vegetal, arabescul floral, revărsarea liniilor ondulate, expresive, a sinuozităților semnificative, simbolice, sofisticate, prețiozitatea rafinată a culorii și a traiectului descătușat în bună măsură de simetrie, aproape autonomizat, tendință care anticipează abstracționismul. Originea modei și gustului *J.* îi este atribuită lui Ruskin, manieristului englez Aubrey Beardsley, preraphaeliților și influenței stampelor japoneze. *J.* a înriurit, odată cu pictori ca Van Gogh, Seurat, Gauguin și Matisse, curente ca *Die Brücke* și *Secession* (cu care uneori se confundă) precum și renașterea artelor minore. Principalele sale centre au fost Barcelona, München și Viena. (R.S.)

junimism

curent literar de prestigiu dar și mișcare filozofică, social-politică, contradictorie în aspectele ideologice, care a reprezentat o contribuție constructivă în istoria culturii poporului român în cea de a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Estetica *j.* are meritul nu numai de a fi adus în circuitul culturii noastre problemele esteticii moderne, ci și pe acela de a fi realizat un program apt să determine o cotitură pe tărîmul creației prin selecția riguroasă și aprecierea operelor după criteriul estetic. În ansamblul concepției estetice a *j.* se recunoaște că arta este o modalitate distinctă de exprimare a spiritualității. Estetica *j.*, cu toată diversitatea punctelor de vedere, pledează pentru o artă realistă, pentru dezvoltarea literaturii originale, pentru o creație cu specific național, dar care în primul rînd, să răspundă la criteriul valoric. Privită în ansamblu, estetica *j.* nu este unitară. Putem distinge astfel o direcție idealistă cu unele puncte de vedere valorificabile pentru argumentarea modernă, ca în cazul lui T. Maiorescu, P. P. Negulescu, C. Rădulescu Motru și continuată de M. Dragomirescu și E. Lovinescu. De asemenea, și unele tendințe autonomiste *, care au provocat polemica de răsunet în epocă cu C. Dobrogeanu-Gherea. În cadrul *Convorbirilor literare*, publicația curentului junimist, o serie de filozofi, critici și teoreticieni ai artei au publicat eseuri și studii de estetică materialistă (C. Dimitrescu Iași, A. D. Xenopol, V. Conta, Al. Djuvara, G. Panu). O altă componentă a *j.*, în estetică, o reprezintă estetica de factură literară la care contribuții de seamă aduc Al. Odobescu, I. L. Caragiale, M. Eminescu, I. Slavici, D. Zamfirescu, G. Coșbuc, reprezentînd, fiecare desigur, nuanțe variate și uneori chiar contradictorii. Spre deosebire de creatorii care au și teoretizat, esteticieni ca C. Leonar-

descu, C. Dimitrescu Iași, M. Străjanu s-au manifestat, în domeniul esteticii, cu lucrări sistematice. La acestea se adaugă contribuțiile semnate de pedagogi cum ar fi: St. Velovan, I. Jianu, P. Popescu, apoi P. Andrei etc. Dintre izvoarele esteticii J se pot reține: estetica idealismului german și cea sociologică franceză, estetica psihologică și cea a realismului. Problematika aspectelor abordate este foarte variată: principiile artei și estetica literaturii contemporane, for-

mele evolutive ale creației și estetica genurilor, problema valorilor estetice în diferitele doctrine și caracterizarea stilurilor, curentele artistice și implicațiile categoriilor estetice în diferitele ramuri de artă, apoi probleme ale specificului național, relației artă-public, originea artelor, artă-știință etc. Toate acestea sînt în măsură să probeze efer-vescența pe care a adus-o J. în planul creației, artelor, culturii, dar și al esteticii, al filozofiei artelor. (I. II.)



kalokagathon

concepție estetică din filozofia Greciei antice conform căreia frumosul (*kalon*) se află în indisolubilă uniune cu binele (*agathon*), eticul cu esteticul. Intrevăzută încă de Hesiod, concepția *k.* apare conturată la Socrate și la Platon, după care frumosul nu poate exista decît ca manifestare a ceea ce este moral. Sub diferite aspecte și cu alte denumiri, *k.* a apărut în doctrinele estetice ale evului mediu și ale epocii moderne. În țara noastră, *k.* a fost susținut de Petru Comarnescu. Estetica marxistă subliniază interacțiunea între etic și estetic, corelînd-o însă și cu interacțiunea dintre aceste două forme ale conștiinței sociale și celelalte (politicul, filozoficul, științificul) toate fiind, în ultimă analiză, determinate de condițiile vieții materiale a societății dar păstrîndu-și, în același timp, fiecare în parte, specificitatea în cadrul

autonomiei lor relative și influențînd, de asemenea în mod specific, prin acțiune inversă, dezvoltarea condițiilor vieții sociale. (M. Br.)

Kandinsky, Wassily (1866—1944)

pictor și teoretician al artei moderne, de origine rus. Ajunge, după aderări tranzitorii la impresionism* și fovism*, la o concepție estetică originală, considerînd domeniul artei și al naturii ca absolut distincte, forma artistică fiind expresia subiectivității pure a creatorului. Cadrul afirmării libere a imaginației artistice îl constituie, în viziunea sa, întîlnirea dintre intuiție (poetică sau de altă natură) și spiritul de deducție logică, idee ce reflectă desigur impresia produsă asupra sa de bogăția decorativă a interioarelor țărănești din Nordul Rusiei. Orientarea sa teoretică, de esență idealistă, asimilată programatic de curentele abstracționiste*, se

caracterizează prin aceea că tinde să învestească arta cu puterea de a sugera, prin ritmuri lineare și cromatice, o lume transcendentă. Inițiator al unor importante mișcări de avangardă, K. deține, imediat după Revoluția din 1917, cînd se întoarce în patrie, responsabilități în cadrul Comisariatului Poporului pentru problemele culturii. Se stabilește apoi în Germania, ca profesor la Bauhaus*, în Weimar. Op. pr.: *Punctul și linia în raport cu suprafața* (1926); *Reflecțiuni asupra artei abstracte* (1931). (M. Na.)

Kant, Immanuel (1724—1804)

Profesor de filozofie și cosmografie în Königsberg, orașul său natal, pe care nu l-a părăsit niciodată. Întemeietorul filozofiei critice, din care se va dezvolta *idealismul german*, cu Fichte, Schelling, Hegel. Gîndirea sa estetică face parte integrantă din sistemul său filozofic, expus în cele 3 opere fundamentale: *Critica rațiunii pure* (1751), *Critica rațiunii practice* (1788) și *Critica puterii de judecată* (1790). Prima, conține problema cunoașterii, a doua, problema eticii, iar a treia, în partea întâi, sub titlul *Critica judecării estetice*, problema esteticii, după ce în perioada precritică, în 1764, publicase lucrarea *Observații asupra sentimentului frumosului și sublimului*. În sistemul său filozofic, K. remarcă aspectele contrastante ale existenței: lumea obiectivă și lumea subiectivă, din care derivă contrastul dintre lumea fenomenală și lumea noumenală, lumea sensibilă (sensorială) și aceea inteligibilă, lumea necesității și lumea libertății. Ca atîția alți gînditori, el caută o conciliere a acestor aspecte contrastante ale existenței, iar aceasta o găsește în fenomenul estetic, în lumea frumosului. Frumosul fiind un dat obiectiv, este perceput prin mijlocirea simțurilor ca reprezentare (*Vorstellung*), deci angajează sensorialitatea. Însă în același

timp el trezește un sentiment de plăcere, deci angajează subiectivitatea. Prin urmare în unul și același dat subiectivitatea și obiectivitatea se pun de acord. Viața sufletească în toate nuanțele ei se bazează pe trei facultăți: intelectul, sentimentul și facultatea de a dori (*Begehrungsvermögen*), adică facultatea dorinței și năzuinței, care se manifestă ca voință. Intelectul este instrumentul cunoașterii și duce la constituirea filozofiei teoretice; voința, care înseamnă imbold subiectiv, fundamentează morala, a cărei finalitate este dirijată de rațiune și duce la constituirea filozofiei practice, adică a eticii; sentimentul este la baza frumosului și duce la constituirea esteticii. Frumosul, angajînd atît lumea obiectivă cît și subiectivă, înseamnă că judecata estetică formează o mediere între intelect și rațiune. Fundamentînd fenomenul estetic pe sentiment, K. pune bazele autonomiei esteticii, însă nu în sensul de a considera fenomenul estetic drept un dat izolat, independent de alte date ale spiritului, cum adesea s-a interpretat, ci în sensul de a-i accentua trăsătura specifică. Fiindcă sentimentul implicat în judecata estetică, care după K. este *judecata de gust**, nu este altceva decît un simțămînt provocat de jocul liber dintre facultățile de cunoaștere, adică dintre intelect și imaginație. Acest joc produce în suflet o „atmosferă proporțională” (*eine proportionierte Stimmung*), care se repercutează sub formă de sentiment. Deci elementul intelectual este implicat în problema frumosului. Judecata estetică este de fapt judecata de gust, provocată de reprezentarea unui obiect. Kant redă analitic trăsăturile ei fundamentale. 1) „Plăcerea produsă de judecata de gust este fără nici un interes”. Cu alte cuvinte, frumos în sens estetic este ceea ce place în mod dezinteresat. În atitudinea estetică simțurile, dorințele, poftetele sînt momentan molcomite, obiectul

place numai prin sine și pentru sine, fără să vizeze vreun scop în afară de el, vreo utilitate nemijlocită; 2) facultățile intelectuale fiind supuse unor categorii apriorice, înseamnă că judecățile emise au valabilitate universală. Judecata de gust, la rîndul ei, deși este de natură subiectivă, bazîndu-se pe sentiment, totuși acel sentiment fiind deșteptat de jocul facultăților intelectuale, are și el valabilitate universală; 3) deși intelectul este o facultate a conceptelor, totuși în judecata estetică conceptele lipsesc și anume datorită faptului că prin jocul liber al facultăților intelectuale conceptele se dizolvă în acea atmosferă proporțională pe care o resimțim ca sentiment de plăcere. Pentru aceea: „frumos este ceea ce place universal fără concept”; 4) judecățile intelectuale (de cunoaștere), avînd la bază principiul cauzalității, au o finalitate, urmăresc un scop. Judecata estetică, implicînd facultățile intelectuale, are și ea o finalitate, însă oprindu-se la contemplarea obiectului ca atare și nevizînd un scop în afară de el, înseamnă că reprezintă o finalitate fără scop (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*); 5) categoriile apriorice ale intelectului fiind de natură formală, înseamnă că și în domeniul frumosului latura *formată* are importanță decisivă, fiindcă numai o anumită configurație formală poate deștepta sentimentul frumosului. După K. există două genuri de frumos: frumosul pur sau liber (*pulchritudo vaga*) și frumosul aderent (*pulchritudo adhaerens*). Frumosul pur este formal, el nu presupune un concept despre ceea ce trebuie să fie lucrul înfățișat. Frumosul aderent este aderent la un concept, adică presupune ca lucrul înfățișat să corespundă perfect unui concept. În prima categorie avem de ex. arabescurile, florile, păsările multicolore ș.a., care plac prin aspectul lor formal. A doua categorie este reprezentată în mod tipic

de corpul omenesc, care este frumos în măsura în care corespunde scopului său inerent, adică conceptului perfecțiunii sale. Același lucru cu animalele superioare, operele arhitectonice etc. Aceasta însă nu înseamnă că în contemplarea lor noi ne folosim de concepte, înseamnă numai că secretul frumuseții lor rezidă în faptul că ele corespund perfect finalității lor inerente fără ca noi, la rîndul nostru, să ne gîndim la conceptul scopului lor. După K., a doua noțiune fundamentală a cîmpului estetic este *sublimul* *. Ca și frumosul, el place de asemenea pentru el însuși și are și el valabilitate universală. Se deosebește însă prin faptul că în timp ce frumosul privește „forma lucrului care constă din limitarea lui”, sublimul întrece forma limitată, privește nelimitele, infinitul, deoarece în general sublimul îl avem în raport cu mărimile neobișnuite, care întrec orice măsură. Pentru aceea îl găsim numai în natură, în timp ce frumosul apare și în artă. Facultatea care în sufletul nostru vizează infinitul este rațiunea. Pentru aceea, în timp ce frumosul are la bază jocul liber dintre imaginație și intelect, sublimul are la bază jocul liber dintre imaginație și rațiune. În timp ce frumosul invită la contemplație liniștită, sublimul provoacă o atitudine dinamică. Liniștea în cazul frumosului se datorează faptului că plăcerea este provocată direct, fără opreliști, în timp ce sublimul, prin intensitățile proporțiilor, trezește mai întîi o adversitate, un șoc, însoțit de neplăcere, plăcerea ivindu-se abia prin învingerea adversităților tulburătoare. În sublim deci plăcerea implică și un substrat de neplăcere. Plăcerea provocată de sublim consistă propriu-zis din faptul că victoria repurtată asupra impedimentelor sensibile generează în noi un sentiment de tărie, de superioritate, „trezește sentimentul unei posibilități suprasensibile”, resimțim ză-

rile infinitului. Perfecțiune umană însă implică ideea morală, iată pentru ce victoria asupra impedimentelor sensibile din sublim deschide calea disponibilităților morale din om. Prin aceasta K. depășește cadrul preținsei autonomii a esteticului. După K. avem două forme ale sublimului: sublimul matematic (exemplu tipic: marea liniștită în imensitatea întinderii ei sau cerul înstelat) și sublimul dinamic (uraganul pe mare sau furtuna cu tunete și fulgere în munți stincoși). Trezind la problema frumosului artistic, K. arată că arta este creația geniului. „Geniul este talentul (darul natural) care dă reguli artei. Dar fiindcă talentul, ca facultate productivă înăscută a artistului, aparține el însuși naturii, ne-am putea exprima și astfel: geniul este aptitudinea sufletească (*ingenium*) înăscută, prin care natura dă reguli artei”. Această aptitudine constă din darul de a exprima concret „idei estetice”. În felul acesta artistul, cu mijloace naturale, reușește să realizeze ceva ce înfringe natura; prin geniu natura se înfringe pe ea însăși. Influența lui K. în istoria esteticii a fost enormă și durează până astăzi, problemele puse de el și soluțiile propuse se reactualizează mereu. Multe critici care i s-au adus sînt infirmate de argumente conținute în chiar sistemul său de gândire. Trebuie amintit îndeosebi prefînsul său formalism, care, pe de o parte, prin ideea frumosului aderent și a sublimului, iar pe de altă parte, prin părerea că opera de artă exprimă „idei estetice”, este depășit de el însuși. Este neîndoios că opera sa cuprinde numeroase contradicții printre care unele derutante, dovadă, mulțimea de interpretări ulterioare, cu totul contradictorii. Aceasta se datorează, pe de o parte, evoluției gândirii filozofice însăși, în sinul căreia opera sa reprezintă „o cotitură copernicană” și, pe de altă parte, epocii sale cu zbaterile ei cumplite pentru ori-

zonturile unei lumi noi. Marx, cu drept cuvînt, a definit kantianismul o expresie filozofică a revoluției franceze. Înăuntrul acesteia sberi, K. tinde să depisteze căi, probleme și soluții noi care, cu toate contradicțiile inerente, nu încetează să fecundeze gîndirea estetică. (L.R.)

katharsis

termen din limba elenă al cărui sens original era acela de „purificare”. Conceptul a avut de la început o sferă de cuprindere mult mai largă decît cea estetică, aplicîndu-se deopotrivă la viața religioasă (purificarea mistică a sufletului de atributele senzualității și corporalității) sau la terapia medicală (eliminarea umorilor trupului). Aristotel a folosit pentru înțîia oară termenul pe tărîm estetic, definind într-un text celebru și care avea să suscite infinite comentarii, scopul tragediei: un *k.* al sufletului, o „purificare a pasiunilor”. „Tragedia este imitația unei acțiuni alese...”, scria Aristotel * în *Poetica* sa, care stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi”. Conceptul aristotelic al *k.* a avut un ecou extraordinar în estetica ulterioară, cunoscînd o resurrecție semnificativă și în estetica secolului nostru. Lessing * a oferit o interpretare celebră a *k.* tragic în *Dramaturgia Hamburgică*: purificarea e prezentată ca „o transformare a pasiunilor în înclinări virtuozose”. Cele mai luminoase interpretări ale anticului concept de *k.* le-au adus în estetica modernă Benedetto Croce * și Georg Lukács *. Ambii esteticieni, într-un consens revelator, au valorificat teza aristotelică, desemnînd procesul de limpezire și purificare a pasiunilor, grație activității estetice a spiritului, prin termenul de *k.* Arta ar avea vocația să clarifice și să ordoneze turburele noastre vîlmășag pasional, să înalțe viața noastră afectivă la treapta unui echilibru superior.

Croce și Lukács, deopotrivă, vor considera efectul purificator al k. inerent artei ca atare, în totalitatea formelor ei și nu doar tragediei. Este semnificativ că în studiul său, *Caracterul de totalitate al expresiei artistice* (1917), Croce asocia teoria kathartice a lui Aristotel cu cea kantiană a „desprinderii artei de orice interes practic” (*Interesselosigkeit*), văzând în ele deopotrivă tendința de a neutraliza expresia imediată a sentimentului și exigența ca arta să înalțe pasionalitatea imediată la treapta contemplației și a universalității. Dacă este adevărat că prin activitatea estetică (prin creația artistică sau receptarea ei) ne eliberăm de particularitatea și finitudinea sentimentelor imediate, răsfărâgându-le în conștiința de sine a personalității umane integrale, ordonându-le și limpezindu-le grație unei asemenea înălțări și transfigurări, devine limpede că orice efect estetic veritabil este sinonim cu k. Analiza conceptului de k. este în mod firesc un teren privilegiat de experimentare a unității strinse între etic și estetic. Georg Lukács a pus elocvent în lumină, în secțiunea intitulată *katharsis-ul, ca o categorie generală a esteticii*, din primul volum al *Esteticii* sale, efectul adinc moral al zguduirii kathartice a sufletului prin artă. Metamorfoza purificatoare a personalității, grație transformării prin artă a omului integral din viața curentă în „omul integrat” (*der Mensch ganz*) al creației și receptării estetice, echivalează cu acea înnobilitare a sufletului și conștiinței, care le face apte pentru actele morale. În literatura română de specialitate, pagini remarcabile a dedicat exegezei conceptului aristotelic de k., profesorul D.M. Pippidi. În relativ recenta *Introducere la traducerea Poeticii* lui Aristotel (1965), se elucidează cu deplină claritate sensul genuin al conceptului aristotelic, pe fondul polemicii implicite a Stagiritului cu condamnarea platonice a

artei, acuzată de a se bizui pe partea cea mai puțin rațională a sufletului și de a stîrni pasiunile josnice legate de plăcere și durere. Trebuie amintită și polemica mai veche a profesorului D. M. Pippidi cu interpretarea mistică a ideii k. de către abatele Brémond (*Athenium*, Iași, 1935); de asemenea, lucrarea lui Răul Teodorescu, *Aristotel ca teoretician estetic* (1938), care propune o interpretare integralistă, în spiritul ideilor lui Mihail Dragomirescu. (T.)

Kierkegaard, Sören (1813—1855)

teolog, filozof și eseist danez, precursor al existențialismului. Concepțiile sale estetice sînt expuse în special în eseurile *Sau-sau* (1843), care cuprind și *Jurnalul unui seducător*, și *Stadii pe drumul vieții* (1845). Concepindu-și filozofia ca pe o gândire simultan negatoare și complementară față de cea hegeliană, totalizatoare, K. își concentrează atenția asupra singularității iraționale a existenței individului, înasimilabilă printr-un sistem de idei. Scopul existenței umane este realizarea interiorității, a subiectivității prin intermediul alegerii; aceasta vizează trei modalități de existență valoric ierarhizate: *esteticul*, trăit sub semnul accidentalului; *eticul*, vizînd valori general-umane precum binele; *religiosul*, consumat în orizontul absolutului, ca un sfîșietor dialog între om și divinitate. Esteticul, pentru K., este o atitudine emoțională caracterizată prin trăiri intense și rare. Esteticul este interioritate care nu se poate manifesta și în care eul nu poate să-și stăpînească simțurile. Estetul este hedonistul conștient care, indiferent față de bine și de rău, transformă plăcerea în unicul scop al existenței sale; personalizat, dispersat, sensual și egoist, el trăiește fără coerență și continuitate, gustînd doar momentul prin experiențe fragmentare, căutînd cu înfrigurare situațiile interesante, nepre-

văzutul, chemate să condimenteze vidul său existențial. Elementele esteticului sînt, în ordinea importanței lor, dorința senzuală (incluzînd și dragostea), unitatea contradictorie plictis-amuzament și suferință. Cel mai pregnant mod de exprimare a trăirilor emoționale este arta și în special muzica* prin care ne vorbește eroticul, antireligiosul, demoniacul. Este de remarcat apropierea dintre K. și Nietzsche*, pentru care muzica este expresia dionisiacului. Simbolul artistic al stadiului estetic este Don Juan-ul mozartian investit cu genialitatea dorinței senzuale. Donna Elvira din *Don Juan* și Margareta din *Faust* exprimă suferința dragostei iar personajele din piesa lui Scribe, *Prima dragoste*, importanța iluziei și a mistificării în lupta împotriva plictisului. Stadiu negativ în raport cu cel etic și religios, esteticul se convertește în cele din urmă în eșec și disperare. Dar tocmai această disperare, dacă îmbracă forma interiorizată a disperării negatoare față de sine, devine fundamentul elanului spiritual spre universul coerent, continuu, pătruns de responsabilitate față de sine și de ceilalți, al eticului. Deși K. condamnă și refuză esteticul, ambivalența poziției sale iese la iveală prin locul privilegiat acordat acestui stadiu în ansamblul analizelor sale, dincolo de repulsie, fiind evidentă atracția, în concordanță cu poziția sa romantică. (M.S.)

Kirchner, Ernst Ludwig (1880—1938)

pictor german, personalitate marcantă în istoria expresionismului* german. Fondează la Dresda, în 1905, împreună cu Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluff și Fritz Bleyl grupul *Die Brücke*. De un expresionism violent, reacție împotriva artei pariziene și a esteticii acesteia, pictura lui K. rămîne expresia neliniștii și a revoltei. Căutînd să dezvăluie latura primitivă și frustră a sensibilității umane,

K. se inspiră din xilografia germană de la sfîrșitul evului mediu, din stampele japoneze, din cultura șu arta neagră și a Oceaniei. (D.M.)

kitsch

cuvînt german intraductibil, intrat ca citare în fondul de termeni internaționali ai esteticii și utilizat pentru a desemna arta de prost gust, pseudoarta, ca și prostul gust în general. În estetica românească termenul a fost utilizat pentru prima oară de L. Blaga* (*Artă și valoare*, 1939), cu sensul de frumusețe deplasată. K. semnifică arta-surogat, precum și toate acele produse artistice concepute în spiritul exploatării doar a unui sau unor dintre grupurile de stimuli ce intră în compunerea artei: stimuli de ordin biologic (indeosebi cei erotici), de ordin etic (sentimentalismul), de ordin magic ori ludic. K. se referă prin urmare la un univers lipsit de profunzime și de semnificații social-umane superioare. Datorită alterării gustului estetic în condițiile industrializării, serializării și comercializării producției de artă sau a celei artistice, apare și un *public kitsch* cu gusturi estetice k., predispus a fi receptiv la vulgaritate, la gregar sau melodramatic. (V.E.M.)

Klee, Paul (1879—1940)

pictor german de origine elvețiană, unul dintre animatorii și susținătorii celebrei fundații artistice moderne Bauhaus*, unde a predat, ca profesor, teoria artei, pictura pe sticlă și tapiseria, în spiritul idealului caracteristic instituției: înfăptuirea unității artelor. Ideile sale estetice cuprinse în caietul editat de Bauhaus, sub titlul *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925), postulează, ca virtute creativă superioară, intuiția („intuiția n-ar putea fi înlocuită de nimic”) și imprevizibilul misterios al inspirației, poezia genezelor artistice spontane. Ceea ce e în realitate modern

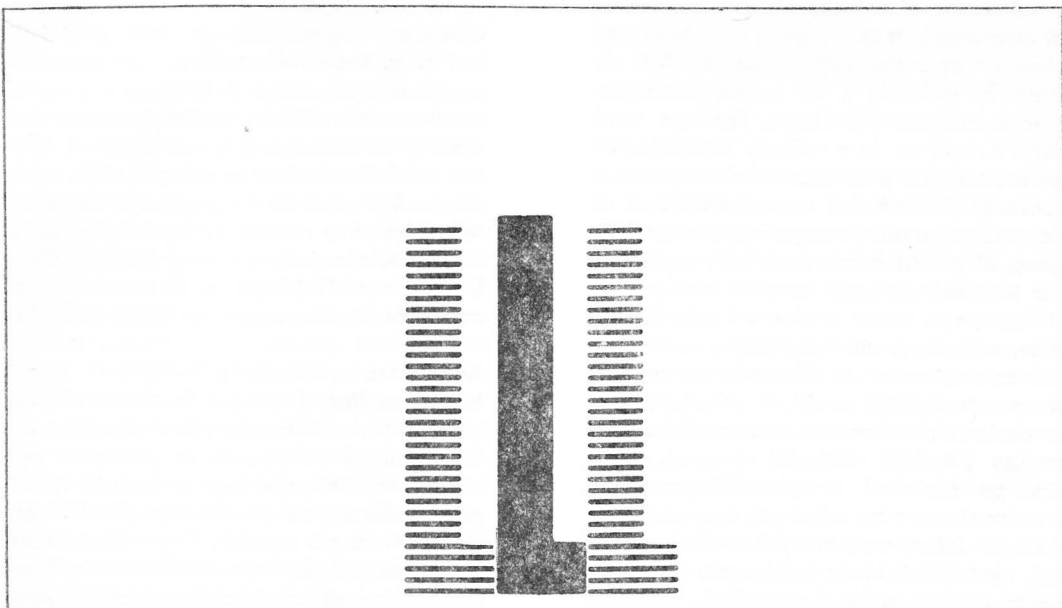
În estetica lui K. e ideea elaborării, construirii involuntare, a unei sinteze vizuale în care obiectele apar totuși abstractizate („A fi abstract cu amintirile”), iar forțele naturii cunosc o anumită cristalizare. Rațiunea artei, după K. este nu de a reflecta vizibilul ci de a-l restitui, prin eliberarea lui de canoane și convenții și sub forma unor simboluri pe cât de genuine pe atât de sugestive („Arta e imaginea alegorică a creațiunii”). În esență, linia teoretică generală a artei lui K., după H. Read, este aceea a afirmării naturii dinamice, creatoare, strict subiective a inspirației, arta devenind, în concepția sa, regenerarea transfigurată a naturii prin conștiință. În ciuda afinităților sale suprarealiste, K. a respins principiul *diteului automat*, susținând pe acela al complexității procesului creator din care nu trebuie să lipsească acumulările datorate observației atente, meditației, exercițiului tehnic îndelungat, corespondența dintre natură și conștiință. Refuzând teosofia prietenului său Kandinsky*, K. vedea în artă o continuare a naturii și susținea că „scopul unui tablou este întotdeauna de a ne face fericiți”. Cu toate acestea, sub apăsarea calamităților primului război mondial și a celor ce i-au urmat, K. a privit tendința spre abstractizare ca refugiu și protest împotriva unei lumi iraționale ale cărei resorturi sociale nu le-a înțeles însă. „Cu cât lumea devine mai ticăloasă, nota el, în jurnalul său intim, cu atât arta devine mai abstractă.” Despre viitorul artei abstracte, a cărei evanescență o presimțea, K. afirma că „pînă acum ea n-a creat decît fragmente”, că ea are nevoie de sinteze, ca și „de un popor care să o susțină”. Alte op.: *Schöpferische Konfession* (1920); *Über die moderne Kunst* (1945); *Das bildnerische Denken* (1956). (R.S.)

Klein, Robert (1918—1967)

estetician originar din România și stabilit în Franța. S-a afirmat prin studiile sale asupra civilizației antice și a Renașterii, ca și asupra unora dintre tendințele artei moderne și a metodologiilor cercetării ei. Format sub influența fenomenologiei, el va relua câteva dintre temele de predilecție ale acesteia aducînd o contribuție de încontestabilă originalitate în studierea temei alienării. Op.: *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne* (1970). (M. Na.)

Kogălniceanu, Mihail (1817—1891)

istoric, scriitor și om politic român, importantă personalitate culturală. A imprimat artei și culturii române de la jumătatea sec. al XIX-lea o direcție care se caracterizează prin modernitatea creației, specificul național și caracterul popular. K. a militat pentru o artă unitară, pentru valorificarea izvoarelor de inspirație ale tradițiilor vieții poporului. Ancorată în realitățile epocii, prin exprimarea năzuințelor vitale și proprii poporului nostru, arta își putea extrage materialul tematic din trecutul istoric astfel încît modernul avea premise adînci în tradiția specifică. O teză fundamentală a concepției estetice a lui K. e aceea a originalității care, pe de o parte, viza caracterul autohton al creațiilor, „gustul original” fiind cea mai prețioasă calitate, iar pe de altă parte, avea în vedere o artă nouă care nu imita pe nimeni. În intimă relație cu originalitatea se află caracterul național. O altă idee prețioasă este aceea că arta se cere a fi o creație liberă și angajată. K. are meritul de a fi exprimat, în sinteză și sub forma unui program dinamic, crezul teoretic al generației sale, imprimînd o direcție fecundă artei și curentului istoric popular. Op.: *Romänische oder wallachische Sprache und Literatur* (1837). (I. II).



Lafargue, Paul (1842—1911)

gînditor și om politic francez de orientare socialistă, teoretician și propagator al marxismului, autor al unor lucrări despre materialismul dialectic și materialismul istoric, economie politică, istorie, lingvistică etc. Pe plan estetic, L. demonstrează, în spiritul concepției marxiste despre artă și literatură, că între începuturile decadentismului cultural, despre care tot mai mulți teoreticieni vorbeau la sfîrșitul sec. al XIX-lea, și declinul capitalismului ca ordine socială, există o legătură cauzală. Milîtînd pentru o artă realistă, care să înfățișeze sensul optimist, pozitiv al vieții, L. combate tendințele de confundare a realismului cu naturalismul, curent considerat minor pentru că insistă doar asupra unor ca-

zuri de cruzime și degradare umană determinate și ele, de altfel, de condițiile de viață impuse în societatea capitalistă. Op. pr.: *Determinismul economic al lui Karl Marx*; *Proprietatea și originile ei*, *Limba și revoluția*. (Ch. Str.)

leitmotiv (motiv conducător)

motiv semnificativ, în muzica de operă, caracteristic prin ritm, armonie sau melodie, care se repetă și care, de cîte ori apare, simbolizează o persoană, o situație, o stare de spirit sau chiar anumite obiecte, locuri sacre (de ex. motivul sabiei, al Walkalei din *Inelul Niebelungilor*). L. e realizat sistematic și în toate variațiile sale în creația lui Wagner, care i-a dat o deosebită strălucire, fiind pus la baza dramaturgiei muzicale a acestuia.

Prin caracterul său sinestezic, evocator și expresiv, uneori pînă la forțarea sistemului tonal, *I.* este o mărturie a cultului wagnerian pentru sinteza artelor și pentru sugerarea temelor psihologice, care anticipează estetica artelor moderne. De fapt, *I.* figurează încă în opera lui Monteverdi și e practicat mai tîrziu de Weber, Méhul și Löwe. În afară de opere, *I.* e folosit în balet, cantate, oratorii și în muzica instrumentală programatică. (R. S.).

Lalo, Charles (1877—1953)

estetician francez, adept al unei estetici normative. Discipol al lui Durkheim, pledează încă de la teza sa de doctorat (1908) pentru o cercetare estetică realizată într-o perspectivă sociologică. Din 1933 îi urmează lui Victor Basch la catedra de estetică a Universității Sorbona. Aici și în scrierile din această perioadă, *L.* este preocupat de problemele tipologiei psihologice a artistului, mai ales pe baza examinării raporturilor dintre artă și viață. Concepția sa asupra unei estetici sociologice izvorăște din teza după care valoarea estetică se naște numai în funcție de un criteriu de opțiune socială. Abordează aspectele influențelor societății asupra artei, precum și ale artei asupra societății. Dezvoltă în același timp o concepție *polifonică* a artelor, concepție care reflectă tendința sa de a extrapola principiile tehnicii muzicale asupra tuturor conceptelor esteticii și asupra tuturor artelor. *L.* socotește că examinarea creației artistice trebuie efectuată în lumina unui concept estetic fundamental, cel al jocului. Pe această bază el se apropie de viziunea fenomenologică în estetică concentrîndu-și atenția asupra analizei tipologice a comportamentelor artistice și psihologiei creației în artă. Op. pr.: *Estetica experimentală contemporană* (1908); *Elemente ale unei estetici muzicale științifice* (1908); *Introdu-*

cerea în estetică (1912); *Arta și viața socială* (1921); *Arta și morala* (1922); *Arta și viața* (I. A.).

Lange, Konrad (1855—1921)

estetician și istoric de artă german. A elaborat teoria „autoiluzionării conștiinței”, care ar caracteriza „starea estetică”. După *L.* starea estetică ar fi cea atitudine în care, printr-un joc al conștiinței cu iluzia, spiritul ar ajunge să resimtă o încîntătoare eliberare de necesitatea pragmatică. Această „stare estetică” s-ar realiza prin *pendularea* conștiinței contemplatorului între două „serii de reprezentări”. Prima serie este aceea legată nemijlocit de percepția sensibilă a operei, de percepțiile rezultate din recunoașterea procedurilor tehnice ale artistului. A doua serie se raportează la subiectul tabloului. Ea constă în aceea că noi luăm tabloul drept natură sau realitate și tocmai drept aceea natură sau realitate pe care el o reprezintă... iar de la aceste reprezentări ajungem la sentimentele la care ne-ar fi stimulat obiectele corespunzătoare din realitate. Op. pr.: *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des Künstlerischen Genusses* (1895); *Das Wesen der Kunst* (1901). (M. Br.).

Langer, K. Susanne (1895)

estetician american. A studiat la Școala superioară din Radcliffe, unde a funcționat apoi ca asistentă timp de aproape cincisprezece ani. A funcționat, de asemenea, predînd succesiv cursuri de estetică, la universitățile din Columbia, Washington și Michigan. Actualmente conduce catedra de filozofie de la Connecticut College. În studiile sale de estetică, *L.* încearcă să propună o „nouă cheie” pentru înțelegerea problemelor specifice domeniului artei, pornind de la poziția inițiată de către Ernst Cassirer* cu privire la activitatea simbolizantă, ca activi-

tate specific umană, care se trădează în toate tipurile de limbaj, în mituri, în artă, în religie. După Cassirer, arta se definește drept o direcție a conștiinței în care „simbolurile pot încă întregi sentimentul lucrurilor”. Pornind de aici, pe baza unei extrem de riguroase demonstrații, la care, prin atracție sau repulsie, aproape toți esteticienii de după ultimul război mondial s-au referit, L. va ajunge la o interpretare proprie a operei de artă. Artă ne-ar oferi, astfel, întotdeauna, echivalente simbolice ale dispozițiilor noastre afective. Ea nu ar trezi, ci ar expune sentimente, prin intermediul unor simboluri determinate. Op. pr.: *Philosophy in a New Key, Feeling and Form* (1953); *Problems of Art* (1957). (Gh. A.)

Le Corbusier, Edouard Jeanneret-Gris (1887—1968)

arhitect francez de origine elvețiană, pictor și teoretician al arhitecturii și al urbanismului, care a făcut epocă, atât prin lucrările sale teoretice cât și prin creațiile sale. L. C. pornește de la ideea necesității unei funcționalități ireproșabile a arhitecturii contemporane, valoarea ei estetică rămânând să rezulte din perfecta adaptare a construcției la scopul pentru care a fost creată; volumele arhitecturale sînt aduse la formele geometrice cele mai simple, cu eliminarea oricărui ornament nefuncțional, înviorate doar de o policromie nuanțată. El își propune să construiască deci „mașini de locuit”, conforme cu ansamblul ambianței noastre mecanizate. Folosind materialele puse la îndemînă de tehnica modernă (beton, aluminiu, sticlă), L. C. proiectează edificii aerate, cu deschideri mari, pentru a fi luminoase, sprijinite în mare măsură pe piloni, pentru a lăsa liberă circulația sub aceste edificii. El vrea să realizeze „cetatea radial concentrică a schiburilor”, adică metropola cu

funcții multiple, în interiorul căreia separă circulația pietonilor de a vehiculelor, prin căi de comunicație situate la nivele diferite. O preocupare deosebită este acordată condițiilor climatelor locale. L. C. propune, pentru a evita impresia de copleșire a omului prin dimensiunile mari necesitate de edificii moderne, un sistem de proporții, care să permită umanizarea volumelor imense, sistem pe care îl denumesc *Modulor*. Contribuția lui L. C. la formarea gustului estetic pentru formele funcționale ale epocii noastre este de prim ordin. Op. pr.: *Vers une architecture* (1923); *Urbanisme* (1925); *Une maison-un palais* (1928); *La ville radieuse* (1935); *La Charte d'Athènes* (1943); *Le Modulor* (1950). (M. Br.)

Léger, Fernand (1881—1955)

pictor și grafician francez. Trece de la impresionism la cubism și primitivism. Își afirmă un stil propriu în plastica modernă prin tendința de a se apropia cît mai mult de universul inedit al civilizației industriale. Remarcabil colorist și creator de opere monumentale și de artă aplicată. Creează totodată ca cineast, scenarist, grafician de carte etc. Și-a expus concepția estetică în studiile, articolele și comunicările culese în volumul *Funcțiile picturii* (1955). Problematika estetică a epocii noastre trebuie, după L., să se axeze în jurul unor teze majore ca: elaborarea unor modele plastice corespunzătoare omului modern și civilizației sale, necesitatea modificării după criterii estetice a întregului cadru material al vieții cotidiene, caracterul imperios al elaborării unei estetici a obiectului tehnic. Atît prin studiile publicate, cît și prin creația sa nemîllocită, a fost un autentic partizan al *esteticii industriale*.* Un considerabil interes prezintă opiniile sale privitoare la relația dintre culoare și spațiu, precum și cele referitoare la

arta spectacolului, în general, și cinematografic, în special. (I. A.)

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646—1716) filozof german savant cu preocupări enciclopedice, unul dintre întemeietorii iluminismului* german. Gândirea sa raționalistă a exercitat o mare influență asupra esteticii perioadei respective, supunând investigației estetice și faptele psihologice (eliminate de raționalismul cartesian). În completarea și aprofundarea gândirii lui Descartes, L. îmbogățește teoria despre frumos*, reabilitând conceptul de viață, de formă și scop. O mare înfrîngere asupra esteticii a avut-o concepția sa despre „percepțiile mici” considerate drept o modalitate specifică de cunoaștere. Esteticul apare astfel inclus într-o sferă aparte a cunoașterii, „clară dar indistinctă”, cunoaștere la care contribuie facultăți psihice complexe. Delimitarea specificului artei în raport cu știința este efectuată de L. exclusiv pe planul conținutului* și exclusiv prin gradul participării elementului intelectual, astfel încât știința apare ca o modalitate superioară de cunoaștere, supraordonată artei care ne oferă, comparativ, numai o cunoaștere parțială, limitată. În acest sens, L. definește adevărul ca o cunoaștere „clară și distinctă” iar frumosul ca o cunoaștere „clară și confuză”. Op. pr.: *De arte combinatoria* (1666); *Noi eseuri asupra intelectului uman* (1704); *Monadologia* (1714 — editată postum, 1720). (V. E. M.)

Lenin, Vladimir Ilici (1870—1924) clasic al marxismului, întemeietorul P.C.U.S. și conducătorul său în Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și în primii ani ai Puterii Sovietice. L., care a abordat multilateral complexe probleme ale revoluției și construcției socialiste, a elaborat, pornind de la fundamentele marxiste ale unei noi concep-

ții despre cultură și artă, principiile fundamentale privitoare la arta și literatura proletară revoluționară, la arta și literatura societății socialiste. În articolul său programatic, intitulat *Organizația de partid și literatura de partid* (1905), el arată că literatura trebuie să devină „o parte integrantă” a cauzei generale proletare, a muncii organizate, planificate și unitare a partidului clasei muncitoare. Întrucât „nu poți trăi într-o societate și să fii liber față de această societate”, artistul servește prin arta lui clasa pe pozițiile căreia se situează. Partinitatea* artistului socialist înseamnă adeziunea lui conștientă și fățișă la idealurile partidului comunist. În felul acesta el creează o artă liberă, pentru că ea slujește nu „celor zece mii din pătura de sus, care se plictisesc și suferă de obezitate, ci milioanele și zecile de milioane de muncitori, care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei”. Dar totodată L. a arătat că activitatea artistică trebuie privită în ceea ce are ea specific: „nu încapă vorbă că în acest domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gândirii și fanteziei, formei și conținutului”. L. a combătut vehement pozițiile proletcultului în problemele artei, arătând că arta epocii socialiste preia și duce mai departe tot ce a fost valoros în arta epocilor anterioare, în creațiile autentice naționale și universale. În articolele sale despre Tolstoi L., analizînd pătrunzător contradicțiile din opera acestuia, a pus în evidență faptul că „dacă în fața noastră avem un artist într-adevăr mare, atunci măcar unele aspecte esențiale ale revoluției trebuie să se fi oglindit în operele sale”. L. a arătat că a pune pe primul plan numai faptul că Tolstoi este „o mare conștiință”, înseamnă a ocoli „problemele concrete ale democrației și socialismului pe care le-a pus Tolstoi”.

Scrisorile lui L., adresate lui Gorki sînt un model de îndrumare, totodată intransigentă și înțelegătoare, a scriitorului. În ceea ce privește caracterul reflectoriu al artei, L. a artătat, contrar afirmațiilor materialismului vulgar, că „arta nu pretinde că imaginile ei sînt însăși realitatea”, iar pledînd pentru caracterul popular al artei, el a precizat că „maniera inteligentă de a scrie constă între altele, în a presupune că și cititorul este inteligent, în a nu spune totul și a lăsa ca cititorul însuși să-și spună relațiile, condițiile și restricțiile în care fraza enunțată este valabilă și poate fi gîndită”. Indicațiile lui L. în ceea ce privește partinicia creației artistice, valorificarea critică a moștenirii culturale și necesitatea analizei nuanțate, concrete, a valorii estetice a operelor literare constituie o parte integrantă a esteticii marxist-leniniste. (M. Br.)

Leonardescu, Constantin (1844—1907)

estetician român, profesor de filozofie. L. și-a expus concepția estetică în voluminoasa lucrare *Principii de filozofia literaturii și artei* (1898), în care realizează printre primii la noi, o prezentare sistematică a problemelor esteticii, incluzînd atît istoria disciplinei, din antichitate și pînă în sec. al XIX-lea, cit și tematica esteticii care are ca obiect „filozofia artelor și a literaturii”. Între problemele esențiale ale esteticii contemporane, supune dezbaterii arta „ca fenomen al evoluției”. Factorii dezvoltării artistice sînt în egală măsură „dezvoltarea ideaiiei” dar și „mediurile înconjurătoare”. Același punct de vedere îl întîlnim și în cercetarea factorilor frumosului, care este condiționat în egală măsură de elementul subiectiv, dar și de cauze obiective (natura, mediul social). După opinia lui L., în artă, criteriul propriu trebuie să fie „plăcerea estetică”. Autorul admite că tendințele artei pot fi armonizate cu

morala. Între teza „artă pentru artă” și opoziția acesteia, „artă utilă”, optează pentru o „artă supusă legii generale estetice”. L. cercetează condițiile fizice ale artei, pe cele privitoare la tehnică, la expresie, la mijloacele prin care se realizează efectul estetic etc., ajungînd să abordeze problemele stilului, varietatea și tipurile lui. Această carte este între primele în cultura românească în care expunerea se prezintă sub forma unui sistem. Alte op.: *Problema și metoda esteticii contemporane* (1893); *Filozofia literaturii și a artei* (1894); *Socialismul și romantismul* (1895). (I. II.)

Leonardo da Vinci (1452—1519)

mare personalitate a Renașterii italiene, gînditor, savant, pictor, sculptor, arhitect și inginer, întruchipare a idealului renascentist al „omului universal”. Concepția sa asupra artei, parte integrantă a modului de abordare practică și lucidă a realității, se exprimă atît prin cîteva lucrări teoretice (*Estetica și părți apologetice asupra picturii*, *Apologia picturii*, *Tratatul despre pictură* — după un text din sec. al XVI-lea etc.), cit mai ales prin caracterul unitar al operei lăsată posterității și care o ilustrează. Considerînd arta ca fiind o disciplină tot atît de riguroasă ca știința iar frumosul artistic, ca rezultat al sintezei observațiilor asupra naturii și al stăpînirii legităților creației (pictura „e una cosa mentale”), L. da V. s-a concentrat asupra redării expresive a chipului uman. În capodoperele sale, portretul *Monei Lisa*, fresca *Cina cea de taină*, compoziția *Bătălia de la Anghiari*, valorifică studiile sale asupra luminii ca factor ambiant și modelator. Descoperind și valorificînd valorile penumbrei, propunînd o tehnică originală a clarobscurului (denumită *sfumato* și aplicată prima dată în compoziția *Madona printre stînci*, 1483), L. da V. și-a exprimat totodată concepția asupra omului,

ca produs superior al naturii, opunându-se prin viziunea sa largă, rațională, umanistă, viziunii asceice a epocii medievale. (M. Na.)

Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781)

scriitor, critic și estetician, reprezentant de bază al iluminismului german, unul dintre creatorii literaturii naționale germane. Lucrările sale *Laocoon* (1766) și *Dramaturgia ham-Lurgheză* (1767) fundamentează teoretic realismul* („Nu poate fi măreț în artă ceea ce nu exprimă adevărul”). Reflectarea realității în artă este înțeleasă de L. ca o oglindire a caracteristicului pe baza „legilor raționale, proprii fiecărei arte”; în literatură, prin dinamica acțiunii, în pictură, prin redarea formelor spațiale. Pornind de la cerința de a se extinde posibilitățile artei în sensul oglinzirii cât mai profunde a diferitelor aspecte ale realității, L. pledează pentru recunoașterea specificității fiecărei arte. El intră astfel în polemică cu clasicismul și, în mod special, cu Winckelmann*, care absolutizează modul plastic de tratare a realității, extinzând „principiul plastic” și la poezie. L. arată că identificarea literaturii cu pictura limitează puternic posibilitățile de expresie ale poeziei, excluzând din sfera ei mișcarea, ciocnirea pasiunilor, dinamica conflictelor sociale. Spre deosebire de clasicism, care identifică frumosul cu adevărul, L. le distinge, atribuind frumosului rolul de principiu fundamental al artelor plastice iar adevărului, cel de principiu fundamental al poeziei. Consecvent principiilor iluministe, L. subliniază rolul formativ, educativ al artei, artistul fiind dator să ne arate adevărata esență a binelui și a răului („Toate genurile literaturii au ca scop să ne facă mai buni”). În același sens era înțeles și rolul social al teatrului, care trebuia să fie „o școală a moralității”. L. are o mare contribuție și în aprofundarea problemelor tragediei și ale come-

diei. Tragicul reprezintă, în concepția sa, un moment trecător al vieții, ce nu exclude armonia supremă și justiția. Tragedia trebuie să dezvăluie legea internă și necesitatea evenimentelor tragice, dar existența acestora nu exclude armonia supremă și dreptatea, care pînă la urmă trebuie să triumfe, idee ce se înscrie în direcția unei originale concepții despre o „tragedie optimistă”. L. a fost preocupat și de ideea tipicității caracterelor, intuind dialectica generalului și particularului, care îi e proprie. Prin scrierile sale literare și teoretice, L. reprezintă cea mai avansată poziție progresistă a gândirii estetice din Germania celei de a doua jumătăți a sec. al XVIII-lea. Alte op.: *Nathan der Weise* (1779); *Erziehung des Menschen-geschlechts* (1780) (V. E. M.)

letrism

curent literar francez întemeiat în 1946 de Isidore Isou, originar din România (născut la Botoșani, 1925) și care își reclamă drept precursor pe Tristan Tzara (născut la Moinești 1896, mort la Paris, 1963). L. se definește, în *Bilanțul letrist* 1947, ca o „artă care acceptă materia literelor, reduse și devenite doar ele însele”. Ideea centrală a l. este că „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni literă”. Teoria și practica inventării cuvintelor, în funcție de „dictatul letrist” (revista oficială a l.: *Dictatura letristă*), face parte, împreună cu dadaismul, suprarealismul, spațialismul ș.a., din mișcarea generală insurecțională și antiacademistă contemporană a reînnoirii limbajului tradițional prin reforme structurale spontane. Alți aderenți: François Dufrène, André Martel, Altagor, Henri Chopin (R. S.).

Lifșit, Mihail (1905)

estetician sovietic contemporan. A editat prima culegere de texte (în limba rusă) din

Marx și Engels : *Despre literatură și artă*. L. face parte din generația de esteticieni marx-iști care s-au afirmat în Uniunea Sovietică imediat după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, printr-o interpretare creatoare a principalelor poziții teoretice marxiste, în lumina noilor realități și a noilor sarcini ce reveneau mișcării comunist-internaționale. În fața încercărilor de tot felul, întreprinse de către unii filosofi și esteticieni burghezi de a răstălmăci adevăratul sens al indicațiilor lui Marx și Engels cu privire la dialectica fenomenului literar și artistic, L., cercetător pasionat și publicist de mare talent în același timp, se numără, alături de Georg Lukács și alții, printre autorii a căror contribuție la clarificarea unor probleme fundamentale de estetică marxistă a fost hotărâtoare. Op. : *Introducere* la culegerea din operele lui K. Marx și F. Engels ; *Über Kunst und Literatur* ; *eine Sammlung aus Ihren Schriften*, 1949 (dezvoltare a unor idei exprimate în diferite texte publicate între anii 1930 și 1940) ; *Probleme de artă și literatură* (1935). (Gh. A.)

limbaj artistic

modalitate de comunicare, specifică artei, născută în procesul complex al diversificării relațiilor sociale, al apariției, alături de limbajele naturale, a limbajelor artificiale. După cum se știe, cultura, valorile sînt instaurate prin intermediul unor limbaje, există și sînt transmisibile prin această formă, fie că e vorba de știință, filozofie, morală, artă, fie de politică sau drept. În „filozofia limbajului” importanța acestora este absolutizată într-atît încît Wittgenstein, de pildă, ajunge să afirme că „limbajul e arhitectura lumii”. După ce Carnap spusese că „lucrurile nu există decît într-un spațiu logic”, Ferdinand de Saussure a ajuns să despartă radical limba de cuvînt și să afirme că cea dintîi

este indiferentă față de concretizările sale. Distincția metodologică între limbaj și mesaj o dată făcută, pentru mulți cel de-al doilea termen dispărea, ceea ce ducea evident la anularea esenței umane implicate în el. Formalizarea limbajului, extrem de utilă și în cercetarea artei pe calea semioticii, a teoriei informației, structuralismului, rămîne valabilă în limita în care limbajul nu este rupt de mesajul pe care-l transmite pe calea unui cod specific. Limbajul în genere este un sistem de relații între semne stabilite convențional dar avîndu-și, de fapt, rădăcina în necesitățile praxisului și constituind o *realitate* formală concretizată într-o scriitură sau vorbire. El reprezintă o modalitate simbolică de recuperare a existenței, de stăpînire și ordonare a ei, constituind o construcție nouă, autonomă, care nu va putea însă niciodată reconstitui realitatea ca atare și a cărei origine și funcție sînt determinate de acesta. Limbajul, în genere, și cel artistic, în special, se supun în principiu unor trăsături comune, în care, evident, noțiunile de cod *, semn *, sens *, semnificație *, semnificat-semnificant * capătă accepții adecvate fiecărui caz. L. a. se caracterizează prin faptul că reprezintă scopul însuși al creației și nu doar un mijloc, că în lipsa unui cod fix el nu dispune de un repertoriu de semne date, iar semnificațiile care le corespund acestora sînt, principial vorbind, nelimitate. Compoziția operei unice, inimitabile și irepetabile, se realizează prin l. a. care este însuși suportul ei material, ceea ce determină caracterul lui imutabil (Tudor Vianu). Caracterul global, nedecompozabil și incomplet formalizabil, simbioza între reflectare și recreație sînt trăsături ale acestuia. Opera se prezintă, așa dar, ca o conotație complexă în care nu numai că sensurile diverse sînt legate de expresia lor (James Mill), de semnificația de bază (L. Bloomfield), ci expresia sistemului

semnificativ este ea însăși un limbaj (L. Hjelmslev). Operația denotativă efectuată de receptor nu este niciodată completă intrucit opera nu se lasă decodificată total, redusă la elemente logice, semnificațiile acesteia rămânând întotdeauna excedentare (S. Donbrowski), iar existența unor invarianți (André Lhote) neputînd legitima decît metodologic formalizarea. O cercetare de conținut implică însă atitudine și, prin aceasta, recurs la sensul axiologic al obiectului cercetării, deci revenire la mesaj, așa cum și procedează structuraliști ca Pierre Francastel sau Lucien Goldmann, cînd consideră operele drept sisteme de semne menite să comunice ceva în virtutea unui mecanism social care le-a făcut posibile și lizibile. *L. a.* se caracterizează prin originalitate, lux de detalii, caracterul afectiv al comunicării, individualitate, lipsa unui referent precis și existența doar a unei referințe imaginare (Tzvetan Todorov) care însă corespunde și ea unui lucru real, evident transfigurat prin intervenția imaginației creatoare. *L. b.* poate fi caracterizat fie prin opoziție cu limbajul comun (Charles Bally, Jean Cohen), fie, după cum propune Solomon Marcus, prin opoziție cu cel matematic care reprezintă maximum de denotație. *L. a.* mai are și alte trăsături: conotația, ambiguitatea, ilimitarea simbolică (Tudor Vianu), sugestibilitatea, caracterul organic solidar cu expresia sa, deschiderea, relativa opacitate și imprevizibilitatea. Pornind de la limba vorbită sau scrisă, care, utilizînd conceptul, pare a exprima mai bine sensurile, se trage absolutizant concluzia superiorității literaturii față de celelalte arte (J. Rousselot) sau se susține că materia artelor plastice și a muzicii nu poate fi denumită limbaj pentru că nu ar depinde de o semantică sau de o sintaxă (Mikèl Dufrenne), deși în acest caz se pornește de la o perspectivă îngustă, exclusiv lingvistică, ca și cum

semnele de altă natură decît cuvintele nu ar putea transmite sensuri. Limbajul literar este de fapt, un limbaj în limbaj, în opoziție cu cel muzical sau cel plastic unde repertoriul de semne este propriu și nu împrumutat, spre deosebire de limbajul teatral, care include literatura ca o componentă, și de cel cinematografic, în care cuvîntul rămîne un adjuvant (după cum o dovedește filmul mut, poate chiar și lipsi). *L. a.* are o mare capacitate asociativă și o forță intuitivă care, datorită capacității sale de a reprezenta, de a crea viziuni îi conferă un caracter sugestiv și o forță formativă deosebită. (I. P.)

Lipps, Theodor (1851—1914)

estetician german, cel mai important reprezentant al direcției *Einfühlung*-ului (intropatie*). Pe baza acestui concept, *L. a.* căutat să determine principiile generale ale esteticii, posibilitatea aplicării lor și particularitățile judecății estetice* ca judecată de valoare*. Estetica, consideră *L.*, este în primul rînd o știință descriptivă și explicativă; ea nu poate însă să nu fie și normativă, intrucit „cunoașterea faptelor estetice merge de la descriere la prescriere, de la explicație la normă”. Bazat pe dezvoltarea studiilor de psihologia artei, *L. a.* căutat să reducă toate manifestările vieții estetice la principiul *Einfühlung*-ului (intropatiei) în care subiectul și obiectul se identifică. El consemnează existența unei intropatii chiar și în raporturile cu formele cele mai elementare ale naturii sau imaginației, cum ar fi figurile geometrice, formele fundamentale ale arhitecturii și ale muzicii: coloana și ritmul. *L. a.* distins patru modalități ale intropatiei (sau empatiei): 1) aperceptivă, empirică sau în natură; 2) în stările sufletului nostru; 3) în aparența această împătrită autoproiecție obiectele desensibilă și 4) în ființele vii. Numai prin vin estetice. Ca bază a plăcerii estetice, in-

tropatia se aseamănă cu „cunoașterea a ceea ce este originar”. Conținutul propriu al *intropatiei* noastre este, după L., întreaga stare interioară sau modul comportărilor interne din care decurg actele particulare ale voinței și acțiunii noastre. Grație acestei *intropatii*, „ori de câte ori percepem aparența sensibilă a unei existențe sau a unei manifestări a vieții proprii” (de ex. un gest de tristețe), percepem totodată și emoția pe care această manifestare o exprimă. Estetica lui L. rămâne psihologistă și, prin aceasta, limitată. Op. pr.: *Systematische Philosophie* (1908); *Ästhetik* (1903). (V. E. M.)

lirică

gen literar care se caracterizează prin modalitatea directă a comunicării, prin *interioritate* (Hegel). Deși cea mai frecventă, autocomunicarea nu e, în acest caz, definitorie. Astfel, T. Vianu recunoaște, după W. Scherer, alături de *I. personală*, una a *rolurilor*, în care expresia lirică nu este autocomunicare, și alta a *măștilor*, în care comunicarea aparține poetului, dar se realizează prin deghizarea străvezie (*Rugăciunea unui dac*). Conceptul de *I. a rolurilor* se înrudește cu acela de *lirism obiectiv*, prin care G. Călinescu a caracterizat poezia lui Coșbuc. *I. rolurilor* ca și *lirismul obiectiv* ne apropie de modalitatea dramatică ele fiind monologate, *reprezentabile*. Atitudinea în aceste ipostaze este lirică, comunicarea aparține unui personaj diferit de poet. De asemenea se poate remarca în poezia modernă prezența unui *lirism impersonal*, nonconfesiv. Nici *I. personală* nu poate fi concepută într-o modalitate simplist psihologizantă. În acest sens, este utilă distincția dintre eul liric și cel empiric. În afară de rare cazuri, comunicarea lirică elimină detaliile autobiografice. Se transcende caracterul personal — în sens strict — în poemele care fac să

vorbească eul colectiv, omul unei epoci, al unei generații (*Epigonii*, *Anul 1840*), ori se referă la condiția umană, ca în multe ode horatiene. În toate formele *I.*, comunicarea directă creează un sentiment de prezență (R. Jakobson situează *I.* la persoana I a prezentului) și un potențial afectiv specific, chiar dacă prin reacție împotriva psihologizării, mai mulți teoreticieni contemporani preferă să vorbească de tensiune și nu de efect. Existind de la începutul literaturii, interferențele lirico-epice se accentuează în ultimul secol în poeme greu de clasat, cum sînt multe dintre *Florile de mucigai*; cu etapa romantică, apoi cu cea simbolistă, se remarcă tendința de a se elimina din poezie orice formă a discursivului. Procesul este progresiv și coincide cu libertatea mai mare a expresiei figurate, cu rolul crescut al sugestiei și al elipsei, cu preferința pentru formele flexibile, deci cu răirarea pînă la dispariție a vechilor specii lirice, care se concentră asupra unei stări sau atitudini (entuziasmul odei, tristețea elegiei) și, de asemenea, cu abandonarea celor mai multe forme fixe. Prin extindere sau uz metaforic, termenul de *I.* deși propriu literaturii, e aplicat și în alte arte, asociate sau nu cu literatura, în muzică, pictură sau film. În unele cazuri *I.* e luată și în accepția de poezie. (S.I.)

literatură

artă a cuvîntului. Această formulă laconică de o largă circulație este însă frustră și în parte tautologică. Dificultatea definirii *I.* a fost remarcată de autori de orientări felurite. Dificultatea crește datorită situației speciale a *artei cuvîntului* care se grefează pe comunicarea verbală și este, după cum s-a spus, „un sistem parazitar” (R. Barthes). Existența cuvîntului ca mijloc de expresie duce și la altă situație singulară, la posibilitatea de a comunica *I.* pe una din cele două căi

echivalente : grafică sau orală. Exclusiv orală, la începuturile ei, apoi dominant grafică, odată cu procesul progresiv de alfabetizare, *l.* redevine astăzi parțial orală, sau vizual-orală datorită mijloacelor tehnice de masă (discul, magnetofonul, radiofonia, televiziunea). Dificultatea definirii *l.* a dus la încercări de a se substitui sensul estetic prin sensurile bibliografice sau lingvistice. S-a vorbit de „transpunerea scriptică a verbalului” sau, mai vag, de „totalitatea scrierilor de seamă”. Sînt căi ocolite, care escamotează dificultățile. Specificul *l.* sau, după o formulare încetățenită, *literaritatea*, e căutat în cîteva direcții principale. Interferențele cu comunicarea verbală cotidiană sau cu cea teoretico-științifică fac utilă comparația cu aceste moduri de comunicare. Ies astfel la lumină caracterele proprii literarului. O cale pornită încă de la sofisti, continuată de poeticele Antichității și Renașterii, dar trasată sistematic de dezvoltarea lingvisticii moderne și a stilisticii literare, caută particularitățile literare la nivelul limbii și distinge prin aceasta funcții proprii *l.* În 1923, Richards și Ogden au deosebit funcția referențială a limbii de cea afectivă. Tudor Vianu a vorbit în capitolul introductiv la *Artă prozatorilor români* de „dubla intenție a limbajului”, de cea *reflexivă*, prin care autorul sau locutorul se comunică și cea *tranzitivă*, care comunică. *L.* se află la frontiera celor două intenții, îmbinîndu-le în dozaje variate, în vreme ce limbajul științei poate fi doar tranzitiv. R. Jakobson a propus șase funcții ale limbajului corespunzînd celor șase factori ai comunicării. *Funcția poetică* se centrează asupra mesajului. *Expresivitatea* literară, termen foarte vag, este produsul acestui interes focalizat asupra individualității mesajului. Eterogenia direcțiilor contemporane în lingvistică și estetică creează diferențe destul de mari în formularea modului propriu *l.*

de a manipula limbajul. Consensul se stabilește asupra existenței acestui mod propriu, asupra accentului pus pe individualitatea și originalitatea comunicării, asupra plurisemnificației și rolului sugestiei în limbajul poetic. Rolul ficțiunii în *l.* a fost afirmat de Aristotel în comparația dintre poezie și istorie, făcută în *Poetica*, în care obiectul poeziei devine posibilul, ceea ce s-ar putea întîmpla, spre deosebire de istorie, care relatează ceea ce s-a întîmplat efectiv. Estetica ulterioară a extins și nuanțat categoria ficțiunii literare. Criteriul acesta pare a fi contrazis de existența *l.* fără ficțiune (istoria cu valori literare, memorialistica, biografia, genul mai tînăr al reportajului literar). Faptul confirmă adevărul elementar că diferențele dintre literar și nonliterar, ca și acelea dintre artă și nonartă în genere, nu sînt tranșante, se estompează, comportă zone intermediare. Dar chiar *l.* fără ficțiuni rămîne elaborare, e *construită* conștient sau nu. Memoriile cu valoare literară (Saint-Simon, Rousseau, Creangă) construiesc spectacolul, comportă o artă analizabilă, alternează tonurile și planurile. De aceea o altă cale de diferențiere a comunicării literare este însăși arhitectura ei. Comunicarea verbală practică, cotidiană, nu are decît organizări parțiale la nivelul gramatical, se dezvoltă ca răspuns la diverși stimuli dintr-o oră sau o zi. Comunicarea științifică sau filozofică e organizată într-o optimă înlănțuire logică demonstrativă. În opera literară succesiunea verbală creează individualități semnificative, chiar atunci cînd tinde, ca în numeroase scrieri contemporane, să dea impresia spontanului, întreruptului. Se pot concepe diverse alte căi de identificare a literarului (astfel, cele referitoare la modalitatea contactului cu opera). Diferențele particularități ale literarului se potențează unele pe altele, confirmă existența zonelor de tranziție, dar

și a unor diferențe (în manipularea limbii, în organizare, în caracterul de realitate ipotetică, care transpune realitatea propriu-zisă în termeni proprii). Adăugarea unor calificative la termenul general de l. diferențiază subîmpărțiri pe baza unor criterii felurite (l. scrisă și orală, epică, lirică sau dramatică etc.). (S.I.)

Lotze, Hermann (1817—1881)

filozof idealist german. De numele lui L. este legată introducerea termenului de valoare * (Wert) în vocabularul estetic modern. L. este de asemenea, autorul unei istorii a esteticii (*Geschichte der Ästhetik*, 1868), populară pretutindeni în Europa spre sfârșitul secolului trecut. Op.: *Medizinische Psychologie oder Philosophie der Schole* (1852); *Mikrokosmos* (3 vol., 1856—1864); *Metaphysik* (1879). (Gh. A.)

Lovinescu, Eugen (1881—1943)

critic și istoric literar român, teoretician în domeniul ideilor literare și al culturii în sensul larg al cuvîntului. Activitatea sa teoretică principală s-a desfășurat într-o perioadă de emancipare constructivă a esteticului în cultura românească (perioada interbelică), iar contribuția lui în această privință este remarcabilă. A condus cenaclul literar *Sburătorul*, ferment al unor importante dezbateri literare în epocă, și revista *Sburătorul*. Concepția estetică lovinesciană și funcția ei socială nu pot fi înțelese decît în conexiunea cu concepția sa sociologică. Într-adevăr, logica estetică a lui L. este condiționată de logica sa sociologică. Ideea ce străbate întreaga operă a lui L. este aceea de *sincronizare*, concepută ca necesitate sociologică a interdependenței întregii vieți contemporane. În acest sens, este preconizată și apărută ideea tendinței de sincronizare a evoluției artei cu evoluția societății moderne. L. a ținut însă

să nu reducă în mod simplist conținutul noțiunii de *sincronizare* la acela al noțiunii de *imitație*, să nu anuleze importanța caracteristicilor specific naționale. Este unul dintre acei prestigioși teoreticieni ai fenomenului literar care au susținut și reliefat esteticul cu valoare specifică în artă. Mai ales în acest sens a subliniat L. însemnătatea autonomiei valorii estetice. Din această perspectivă, a căpătat prestigiu și efortul său de a susține ideea unui conținut spiritual cît mai complex al operei de artă. „Speculațiile intelectuale și sentimentale, jocurile complexe de sentimente”, definesc modernismul promovat de L. în literatură. În această ordine de idei, care include și afinitățile sale impresioniste, autorul sublinia „natura muzicală a mecanismului meu estetic”, inefabilul „stărilor sufletești neorganice, muzicale”. Această accentuare a unei dispersări subiective în artă, a stărilor indecise, lipsite de claritate, dovedește, pe lângă reliefaarea unor specificități, și o oarecare alunecare către evazionism, către devierea autonomiei estetice în autonomism. Preponderentă însă în opera lovinesciană rămîne orientarea echilibrată către o emancipare constructivă și contemporană a coordonatelor estetice ale artei. Spirit progresist, angajat într-o atitudine deschis antifascistă, om de cultură de înaltă ținută intelectuală și umanistă, L. a exercitat o influență remarcabilă asupra dezvoltării fenomenului literar românesc și a unor idei estetice. Op.: *Pași pe nisip* (1906); *Metoda impresionistă* (1925); *Istoria civilizației române moderne* (1924—1925); *Istoria literaturii române contemporane* (1926—1929); *Memorii* (1930—1941); *T. Maiorescu* (1940). Menționăm în mod deosebit — ca importantă pentru domeniul teoriei estetice — *Mutația valorilor estetice*, constituind vol. al VI-lea al *Istoriei literaturii române contemporane*. (Gr. S.)

Luchian, Ștefan (1868—1910)

pictor român, creator al unor lucrări de o emoționantă autenticitate, propagator al tendințelor înnoitoare ale artei pe fondul unei adinci adeziuni la permanențele spiritualității poporului său. Ilustrează atât prin întreaga sa creație, cât și prin reflecțiile sale, opoziția față de academism. Colorist prin excelență, L. lasă să transpară din lucrările sale influența realismului lui Courbet, luminozitatea și claritatea cromatică a impresionismului, cât și unele tendințe decorative ale postimpresionismului. Creația sa, cristalizată în cadrul unei tematici umaniste, reprezintă un moment important în evoluția picturii românești moderne. (M. Na.)

Lucrețiu, Carus Titus (99—55 î.e.n.)

filozof, autor al poemului didactic *De rerum natura*, considerat a fi unul dintre cele mai complete sisteme materialiste ale antichității. Viziunea materialistă și ateistă asupra lumii, în filiație epicureană, reprezintă contextul ideilor propriu-zis estetice ale lui L., între care și aceea a aprecierii artei ca o culme a procesului de integrare a obiectelor într-o ordine a cunoașterii. Originea ca și finalitatea artei sînt corelate acestui efort de cunoaștere a lucrurilor, al cărui rezultat dă între altele și măsura *desfătării* prin artă. În spiritul tradiției aristotelice, după L. arta este imitare. (M. T.)

Lukács, Georg (1885—1971)

cel mai de seamă reprezentant al esteticii marxiste în secolul nostru. Descoperirea relativ recentă a manuscrisului esteticii sale de tinerețe, redactată la Florența și Heidelberg între anii 1912—1917, îngăduie să se reconstituie într-o nouă lumină geneza și formarea concepției sale estetice. L. a desfășurat, alternativ sau paralel, o vastă activitate

de critic și istoric literar, de estetician și de filozof. Prima sa carte, *Sufletul și Formele* (1911), a marcat un moment important în evoluția criticii europene, trezind entuziasmul semnificativ al lui Thomas Mann. Următoarea sa operă, *Teoria Romanului* (scrisă în 1914-1915, publicată în volum în 1920), era considerată de Adorno „un model al esteticii filozofice”, în timp ce marxistul L. o privea, retrospectiv, extrem de critic. Cea mai însemnată parte a activității sale de gânditor marxist, L. a consacrat-o elaborării unei metode autentic marxiste de interpretare a operei literare și construcției unui sistem de estetică autonom întemeiat pe principiile materialismului dialectic și ale materialismului istoric. Cele două volume monumentale ale *Esteticii*, apărute în 1963 sub titlul *Die Eigenart des Ästhetischen* (Specificul esteticului), au fost precedate de vaste studii în cîmpul esteticii, criticii și teoriei literare: lucrarea *Romanul istoric* (1937), extrem de importanta culegere *Eseuri despre realism*, studiile de istoria esteticii, reunite în volumul *Contribuții la istoria esteticii* (cuprinzînd eseuri despre estetica lui Schiller, Hegel, Fr.T. Vischer, Cernîșevski, Franz Mehring etc.), lucrarea *Particularul categoriei centrale a esteticii* (1957) precum și nenumărate studii despre principalii scriitori realiști din marile literaturi europene ale ultimelor două secole. *Estetica* lui L. este, în mod evident, mai mult decît o teorie a artei, ea înfățișîndu-se ca o adevărată „fenomenologie a spiritului” marxistă. Lărgi analize sînt consacrate tipului de existență al „vieții cotidiene”, cu formele de gândire corelative, terenului originar, din care s-ar fi înălțat treptat obiectivările superioare ale spiritului: arta și știința. Principiul metodologic fecund al analizelor lui Lukács îl formează unitatea între *geneză* și *structură*, între funcția social-istorică a formelor spiritului și arhitec-

tura lor lăuntrică. Vastul studiu dedicat genezei artei în fenomenologia spiritului uman îl va conduce așa dar către o definiție riguroasă a constituției ei autonome. Dacă știința este destinată să joace în economia spiritului rolul de a fi „conștiința despre... lume” (*Bewusstsein-über*), arta ar avea ca vocație să fie „conștiința de sine a omului ca speță” (*Selbstbewusstsein-von...*); sau, în formularea teoretică decisivă a esteticianului: știința oferă prin definiție o reflectare a lumii epurată de subiectivitate, avînd deci o funcție *dezanthropomorfizantă*, în timp ce arta oferă imaginea lumii raportată integral la aspirațiile subiectivității umane, impregnată, pe toate dimensiunile, de mișcările subiectului uman, fiind deci o reflectare, prin definiție, *antropomorfizantă* a existenței. Teza fundamentală a idealismului filozofic: „nu există obiect independent de subiect”, profund eronată pe plan ontologic și gnozeologic, își găsește singura ei încarnare adecvată doar în zona artei. Estetica lui L. se sprijină așa dar pe o întreagă concepție filozofică asupra raporturilor între subiectivitate și obiectivitate. Ideea *mimesis*-ului artistic se află la antipodul oricărui naturalism și a oricărei teorii imitaționiste de tip fotografic. Durabilitatea operelor de artă se explică prin faptul că ele personifică de fiecare dată conștiința de speță a umanității pe o treaptă determinată a evoluției social-istorice. Conceptul de „mediu omogen”, specific fiecărei forme de artă, îi slujește lui L. spre a defini specificitatea *universalității sensibile* a artei, eliminînd astfel vechile dualisme: estetica conținutului — estetica formei, critica sociologică — critica estetică etc. Teoria cu privire la procesul dublu și unitar în același timp al creației artistice: omogenizarea specifică a materiei în fiecare operă de artă, are ca funcție să exprime „omul integrat”

(*der Mensch ganz*), este una din contribuțiile cele mai originale ale esteticii lukácsiene. (T.)

Lunacearski, Anatoli Vasilievici (1875—1933) om politic sovietic, publicist, critic, teoretician al literaturii și al artei. Concepțiile estetice prerevoluționare ale lui L. au relevat mai întii valorile armonioase ale actului creator (vezi „estetica pozitivă”), iar apoi componentele lui sociale și revoluționare. L. critică „arta pentru artă” și tendințele decadente, afirmă rolul literaturii proletare, avertizează împotriva înțelegerii ei vulgarizatoare. În perioada emigrației, el analizează evoluția diferitelor ramuri artistice, orientări și personalități vesteuropene. Ca unul dintre conducătorii noii culturi socialiste, L. promovează valorificarea tradițiilor progresiste artistice și estetico-teoretice ruse și internaționale, precum și înnoirile aduse de tînăra artă sovietică. Paralel cu propria sa activitate literară și cu sprijinul publicistic acordat confrăților săi, L. se preocupă, în continuare, de estetica marxist-leninistă. Op.: *Despre artist în genere și despre unii artiști în particular* (1900); *Bazele esteticii pozitive* (1904); *Dialog despre artă* (1905); *Scrisori despre literatura proletară* (1914); *Marxismul și literatura* (1923); *Bazele educației estetice* (1926); *Teze despre sarcinile criticii marxiste* (1928); *Critica* (1931); *Lenin și teoria literaturii* (1931); *Marx despre artă* (1933); *Realismul socialist* (1933). (I.I.)

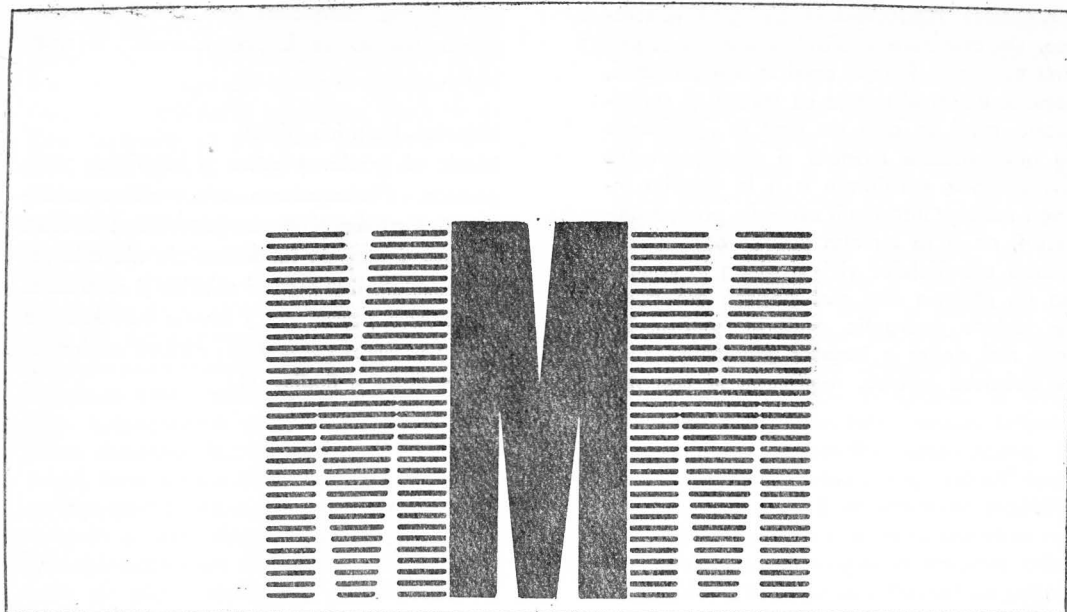
Lupasco, Stéphane (1909) om de știință și filozof, de origine română. Preocupat de raporturile dintre știința contemporană și artă, a schițat, în special în lucrarea *Science et art abstrait* ca și în alte lucrări, ca: *L'énergie et la matière vivante* sau *Le dualisme antagoniste et les exigences historiques de l'esprit*, noi propuneri cu caracter teoretic în legătură cu metamorfoza

conceptelor fundamentale ale gândirii estetice. De orientare vitalistă, ideile lui L. privind esența și funcția artei în viața omului, pornesc de la afirmația că izvorul și semnificația artei se află de fapt în „procesele de omogenizare mortală și eterogeneizare vivificatoare, constatate a fi la temelie întregii noastre informații sensibile privind universul, ca și la temelie tuturor agresiunilor interne ale ființelor vii”, și ajung la concluzia că materia cea mai bogată din punct de vedere energetic, materia concentrării celei mai dense a forțelor universului, fiind de structură psihică, realizarea ei cea mai

pură și mai autonomă este atinsă în experiența, numită de L. „paradoxală”, a artei (A.P.).

Lützel, Heinrich (1902)

istoric al artelor plastice și estetician vest-german. Numeroasele sale volume analizează filozofia și teoria generală a artelor, precum și etapele fundamentale ale arhitecturii, sculpturii și picturii asiatice și europene. Op. : *Arta popoarelor ; Istoria universală a artei ; Drumuri către artă ; Pictura abstractă, însemnătate și limite.* (I.I.)



Macdonald, Wright Stanton (1880)

pictor american. Se formează la Paris, unde sosește în 1907, și unde frecventează cursurile Academiei Julian și ale Sorbonei. Împreună cu pictorul Morgan Russel imaginează un stil pictural (*Sincronismul*), avînd la bază principiile picturii cézanniene și ale orfismului* lui Delaunay. Misiunea picturii constă în a sugera forma exclusiv prin culoare, grație senzației de volum pe care o provoacă întîlnirea tonurilor calde cu tonurile reci. Sincronismul a generat un interes considerabil cu ocazia unor expoziții organizate în 1913 la München și New York, dar mișcarea nu a lăsat o posteritate durabilă. (D. M.)

Macedonski, Alexandru (1854—1920)

poet și scriitor român, precursor al simbolismului, denumit de el instrumentalism. Și-a

expus concepția estetică într-o suită de articole și eseuri din care amintim *Despre frumos*, *Poezia viitorului*, *Despre logica poeziei*, *Romantismul*, *Decadentismul* etc. și în care prezintă câteva idei înnoitoare și îndrăznețe. Plăcerea și uimirea estetică își au explicația nu numai în subiectul creator și nici doar în obiectul contemplat, ci într-un raport ce se stabilește între simțuri și obiectul estetic. Frumosul este un raport de armonie, este „concordanța dintre o armonie către o altă armonie”. Pe de o parte, el corelează frumosul cu armonia și viața, pe de altă parte, afirmă că frumosul presupune diversitatea, simetria, ordinea, echilibrul și libertatea. În cuvînt, culoare, sunet trebuie să vibreze viața. Artă este o construcție care exprimă sensibilitatea temperamentală a creatorului. Din ea derivă însă nu adorația pentru formă și bizar, ci sinceritatea, originali-

tatea, spontaneitatea. Admițind condiționarea creației, a gustului estetic și aspirația către un ideal, M. acordă un anumit rol sensibilității umane dar și condițiilor istorice care influențează opera. Creatorul va avea astfel concomitent în vedere cerințele inimii sale, dar și suferințele, bucuriile și aspirațiile poporului. Artă este o sinteză a inspirației și efortului, a viziunii și tehnicii. Procesul de creație îmbină incandescența inspirației cu acumularea unor experiențe fecunde. „Cine cugetă mult, simte mult”, numai că a cugeta în poezie înseamnă a închipui, deoarece poezia are o logică proprie. În concepția lui M. se resimte evoluția de la romantism către simbolism. O analiză a esteticii lui M. a realizat Adrian Marino în *Opera lui Macedonski*. (I. II.)

magie

complex de acțiuni, practici, ritualuri și atitudini legate de credința omului primitiv în posibilitatea de a influența forțele naturale cu ajutorul unor forțe supranaturale. Modul exemplar, caracteristic și expresiv al ceremonialului magic, apelul acestuia la afect și simțuri, fac din el una dintre atitudinile analoge celei estetice. Teoriile privind originea magică a artei, fiind seama de necesitatea omului primitiv de a influența (chiar și prin practici iluzorii) lumea înconjurătoare de care era dominat, sînt înrudite cu cele despre geneza artei din muncă, din activitatea și practica de producție, condiție reală a modificării de către om a mediului ambiant. Totuși unii antropologi (S. Reinach) au exagerat rolul m., neglijînd munca, ansamblul practicii umane. Valențele estetice ale m. sînt reale, dar forța de sugestie, caracterul emoțional pronunțat, idealizarea și hiperbolizarea nu duc automat la artă, deși unele dintre produsele ei pot fi

integrate ulterior în aceasta și deși au apărut în afara unei finalități estetice. (I.P.)

Maiorescu, Titu (1840—1917)

critic și estetician român, animatorul *Juniilor*, promotor al marilor valori ale literaturii clasice române. Studiază la Viena, Berlin și Paris. Pornește de la raționalismul realist al lui Herbart, apoi e influențat hotărîtor de Schopenhauer, prin prisma căruia studiază pe Kant și filozofia idealistă germană, fiind stimulat și de Spinoza, Feuerbach, Trendelenburg. La baza concepției sale estetice se află identitatea dintre adevăr și frumos, dar și cu precizarea deosebirii că „adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”, concepție inițiată încă de Platon, trecută prin Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer. În baza acestei concepții, preconizează criterii de judecare a valorii poetice enunțînd: 1) condiția materială; 2) condiția ideală a poeziei (și a artei în general). Condiția materială o formează limba cu diferitele lui forme, menite să plămădesc imagini capabile să sensibilizeze ideile. Condiția ideală vizează ideea exprimată, adică conținutul poeziei. Acest conținut nu este „niciodată o cugetare exclusiv intelectuală”; el este pătruns de „un simțămînt sau o pasiune”, ceea ce înseamnă că conținutul poeziei este o idee emoțională: „căci nu ideea rece, ci ideea emoțională face pe poet”. Astfel concepute, poeziei și artei M. le atribuie un important rol moral, adică practic. Ele îl înobilează pe om, îi ridică demnitatea. Poetul reușește să ne scoată de sub influența realității nemijlocite și brute, să ne molcomească tendințele egoiste, izvorul tuturor relelor individuale și sociale, pentru a ne ridica spre o lume superioară, a ideilor ultime, a marilor rosturi ale existenței, în

„lumea ficțiunii ideale”, întărind astfel „par-tea cea mai bună a naturii omenești”. Pen-tru aceea, esențială în artă este impersona-litatea, adică sesizarea marilor idei și nă-zuințe, care, prin depășirea egoismului, vi-zează întreaga umanitate, dar care trebuie să-și afle expresia sub forme personale. M. admite în acest sens, tendința în artă, în timp ce sub forma de „patriotism ad-hoc”, de intenții politice meschine, de dinasticism re-toric, de tezism moral, mărunț, el o combate vehement. Preconizând „lumea ficțiunii ide-ale”, M. subliniază în același timp realitatea ca izvor al unei literaturi originale auten-tice, însă nu pentru a o copia, ci pentru a o înălța. În acest sens ia apărarea come-diilor lui Caragiale, dă drept model de ade-vărată inspirație poetică creația populară, indică drept subiect mai fecund pentru ro-man „viața specific națională...”, mai ales a țăranului și a claselor de jos”. Ca un fir roșu se afirmă în concepția sa ridicarea pe prim plan a patrimoniului popular, a comu-nității naționale, ca matcă adevărată a ori-ginalității, a tot ce este creație înaltă. Din această convingere a dus și pe plan social lupta împotriva formei fără fond, arătând că ideile și instituțiile importante trebuie să fie adaptabile la fondul dinamic al națiunii, pen-tru ca astfel să fermenteze și să ducă la realizări proprii, autentice. Op. pr.: *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form* (1861); *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (1867); *Asupra poeziei noastre populare* (1867); *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868); *Direc-ția nouă în poezia și proza română* (1872); *Literatura română și străinătatea* (1882); *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1886); *Emi-nescu și poeziile lui* (1889); *Poeziile d-lui Octavian Goga* (1906); *In chestia poeziei populare* (1909). (L.R.)

majestuos

categorie estetică prin care este desemnat stilul solemn, grav, grandios și impunător, ti-pic pentru ceremonialurile și spectacolele fastuoase, sacre sau eroice, pentru plastica monumentală, pentru intonația nobilă, pa-tetică. M. este caracteristic tendințelor ar-tistice cultivate în epoci de stabilitate poli-tică și la curțile princiare. Clasicismul ate-nian, purtător al calmului și armoniei rațio-nale, olimpiene (Praxiteles, Fidias) și clasi-cismul francez, prin cultul eroilor și al vir-tuților lor, idealizare a aspirațiilor monar-hice, au promovat m. (R.S.)

Mallarmé Stéphane (1842—1898)

poet francez, reprezentant de seamă și teo-retician al simbolismului*. Influențat inițial de Th. de Banville și de Ch. Baudelaire, a aderat la parnasianism*, atras de alchimia lui poetică prestigioasă, de tendințele sale de esențializare, de cultul preciziei și al ri-gorii lucide a compoziției, pentru ca ulte-rrior să evolueze spre o formulă lirică per-sonală. Intemeiată filozofic pe idealismul absolut hegelian, arta poetică a lui M. im-pinge procesul de distilare și esențializare pînă la excesul purist și ermetic. Prin înalta și extrem de selectivă concentrare verbală și prin folosirea unei sintaxe original elabo-rate, creația sa suferă un proces de intelec-tualizare. De asemenea, cultivarea unei sen-sibilități specifice vieții ideilor, transferul corespondențelor și analogiilor baudelairene din domeniul senzorial în cel al inteligibilu-lui conferă poeziei sale un caracter criptic, enigmatic dar captivant, farmec cerebral și o strălucire specific adamantină, aparen- rece, dar ascunzînd combustii superioare. Ele își găsesc o memorabilă atestare în forța de sugesție poetică și muzicalitatea pătrun-zătoare, evocatoare, voit wagneriană a versurilor. Concepția estetică intelectualistă

a lui M. este cuprinsă în volumul său de eseuri *Divagations* (1897) ca și în multe din poeziile sale în care este expusă în mod direct (*Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*) sau ilustrativ (*L'après midi d'un faune*). (R.S.)

Malraux, André (1901)

scriitor francez, teoretician al artei și culturii, personalitate politică afirmată în cursul unei evoluții sinuoase. Scriitorul afirmă în romanele sale, dintre care *La condition humaine* (1933) este cel mai cunoscut, ideea justificării existenței prin acțiune în numele unui ideal, mijloacele de expresie la care face apel reflectind o viziune de factură clasică. Aceasta este explicit formulată în suita de lucrări teoretice menită a configura o vastă *Psihologie a artei*, autorul operind receptiv, asupra unui material de o mare diversitate. Considerînd frumosul drept un concept unificator al artei tuturor timpurilor, M. propune un „muzeu imaginar” al marilor valori, care să permită artei să se definească „prin ceea ce împune, nu prin ceea ce reproduce”. Fundamentarea teoretică a conceptelor artei moderne (*Les voix du silence*) are drept postulat estetic contrapunerea dintre reprezentare și creație, aceasta din urmă fiind înțeleasă ca act de *anexare* a lumii. Realitatea obiectivă e dominată de artă, creatorul „original pentru că e autonom”, în starea psihologică generată de „fascinația insesizabilului”, dînd expresie „voinei sale întunecate și fanatice de ruptură cu arta din care s-a născut”. Obiectul cercetării fundamentale a artei, în viziunea lui M., e stilul. Deși în anumite studii s-a plasat pe poziția autonomismului* artei, el se referă mai tirziu, pe larg, la particularitățile social-istorice ale unor perioade și la modul de adecvare a creației la cerințele acestora. Poziția sa față de atentatul la pu-

ritatea spirituală a obiectului culturii trădează însă o intransigență exemplară: „ea trebuie să opună presiunii uzinelor de vis producătoare de profit, pe aceea a uzinelor de vis producătoare de spirit, adică să opună imaginilor sexualității și violenței, imagini nemuritoare”. M. definește cultura drept atitudine specifică a unui popor în fața universului, sens în care vorbește despre afirmarea națiunilor în concertul civilizației universale, prin creație (Conferință la Festivalul artei negre, Dakar, 1966). Activ în valorificarea marilor opere artistice, el elogiază în acest sens, rolul mijloacelor de comunicație în masă, insistînd asupra caracterului relativ al noului, vorbind despre transcendența artei, dar conferindu-i o aură de mister. Op. pr.: *Le Musée imaginaire* (1947); *La création artistique* (1948); *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952); *Les voix du silence* (1951); *La Métamorphose des dieux* (1957). (M. Na.)

manieră

ansamblu de procedee și de mijloace de expresie caracteristice unui anumit artist. M. este în bună măsură definitorie pentru creația și personalitatea artistului. M. nu trebuie confundată însă cu stilul. În timp ce acesta are în vedere și conținutul operei de artă, m. se referă mai ales la mijloacele de expresie și la limbajul artistului în general. M. rezultă din elaborarea în variante noi, originale, a unor procedee artistice mai vechi sau chiar proprii ca și în combinarea acestora. Ea capătă o accepție negativă, critică, atunci cînd indică deprinderea unui creator de a-și reproduce des propriile procedee sau de a relua prin imitație servilă, stereotipă, procedeele unui maestru consacrat. (R.S.)

manierism

1. (În sens general și critic) Tendință a unui artist sau a unor întregi generații de creatori de a copia, imita sau combina mijloacele de expresie create de alții sau de a-și reproduce continuu pe cele proprii. 2. (În istoria literaturii și artelor plastice) Curent în arta și literatura italiană din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ca și în literatura spaniolă, engleză și franceză din epocă. M. îi este proprie tendința aristocratizantă. El se adresează minorităților culturale și corespunde, din punct de vedere istoric, perioadei de consolidare a monarhiilor absolute, înfloririi curților princiare și a politicii antipopulare a contrareforme. Caracteristice stării de spirit manieriste sînt sentimentul epuizării mijloacelor de expresie, febrilitatea căutărilor laborioase, surprinzătoare, decorative, o anumită sensibilitate sofisticată, tensionată sau obosită, pendularea dramatică și plină de efecte între nervozitate, afecție și reverie. În epocă se acreditase chiar ideea că arta poate depăși natura și că aceasta din urmă va ajunge să imite ea însăși pe cea dinții (Tasso). O literatură intelectualizată, prețioasă, rafinată, de salon, tipic manieristă a fost aceea a gongorismului, culteranismului (cultismul), marionismului și eufuismului. În artele plastice, în special în pictură, el se manifestă predilect atît în figurarea spațiului tridimensional și a mișcării, cit și în folosirea culorii, prin preluarea formelor și procedeele anterioare adesea în combinații eclecticice, sau a formelor și procedeele proprii reprezentanților lui. Pentru prima categorie sînt reprezentativi: Daniela de Volterra, Zuccari și Vasari care au reluat și combinat procedeele promotorilor Renașterii; pentru a doua categorie sînt caracteristici: Pontormo, Tintoretto, El Greco, Pieter Brueghel cel Bătrîn, care

și-au prelucrat savant și original propriile procedee. (R.S.)

manifest v. program estetic

Mann, Thomas (1875—1955)

romancier, novelist și eseist german, cunoscut și printr-o vastă publicistică democratică și antifascistă. M. s-a ocupat de problemele teoretice ale artei pe două planuri. Pe de o parte, el și-a explicat propria evoluție, analizîndu-și fiecare roman în parte, cu implicațiile lui filozofice, sociologice, estetice. Pe de altă parte, s-a ocupat de opera multor scriitori, compozitori, filozofi. Majoritatea cuvîntărilor și eseurilor sale urmăresc lămurirea critică a antinomiilor spiritualității germane, așa cum s-a constituit ea în creația unor Luther, Goethe, Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Pe parcursul acestor confruntări sînt dezvăluite atît tradițiile umaniste ale culturii germane, cit și tendințele ei iraționaliste, care au culminat în ideologia nazistă. O atenție constantă a acordat M. realismului clasic rus. Adept al continuității și al înnoirilor, M. a dezvoltat cu precădere estetica literaturii moderne de tip muzical și filozofic, teoria romanului realist de factură simbolică, parabolică, mediativ-generalizatoare. Op.: *Bătrînul Fontane* (1910); *Goethe și Tolstoi* (1923); *Lübeck ca formă a vieții spirituale* (1926); *Cuvîntare despre Lessing* (1929); *Patimile și măreția lui Richard Wagner* (1933); *Călătorie pe mare cu Don Quijote* (1934); *Schopenhauer* (1938); *Arta romanului* (1939); *Dostoievski — cu măsură* (1946); *Filozofia lui Nietzsche în lumina experienței noastre* (1947); *Fantezie despre Goethe* (1948); *Cum am scris „Doctor Faustus“*. Romanul unui roman (1949); *Eseu despre Cehov* (1954); *Eseu despre Schiller* (1955). (I.I.)

marcant

(despre opere) care au marcat o dată memorabilă, un pas înainte în evoluția genului respectiv, fie sub raportul structurii specifice, fie sub acela al îmbogățirii tematiche. Recunoașterea acestor calități, chiar cînd e tîrzie, are totuși totdeauna efect retroactiv. Unor asemenea opere li se mai zice și clasice, și sînt stimate chiar cînd nimeni nu le mai citește, audiază sau vizionează. (D.I.S.)

Marcuse, Herbert (1898)

filozof și sociolog german stabilit în S.U.A., reprezentant de seamă, în filozofia contemporană, al „școlii de la Frankfurt”, alături de Max Horkheimer și Theodor W. Adorno. Nu s-a ocupat pînă acum decît relativ incidental de problemele esteticii; cele trei capitole din lucrarea lui *M. Eros și Civilizație*, dedicate fenomenului estetic, merită însă toată atenția. Înțelegerea lor cere să se țină seama de componentele fundamentale ale gândirii lui M.: filozofia clasică germană, marxismul și metapsihologia lui Freud. Sinteză sui generis, propusă de M., între cele trei izvoare ale gândirii sale este prezentă în *Fantezie și utopie*, *Imaginile lui Orfeu și Narcis*, *Dimensiunea estetică*, titlurile capitolelor din partea doua a cărții *Eros și Civilizație*. Tensiunea între principiul realității și principiul plăcerii, idee cardinală a lui Freud asimilată de M., stă la baza considerațiilor sale în cîmpul esteticii. Fantezia artistică și-ar afla zona de rezidență în principiul plăcerii, contrariat perpetuu de exigențele represive ale principiului realității (amendîndu-l pe Freud, sub inspirația lui Marx, M. va afirma că represiunea plăcerii, sub zodia principiului realității, ar avea un caracter tranzitoriu, și nu etern); principiul plăcerii s-ar exprima în puterea de imaginație. Raționamentele cu privire la natura

artei și esteticului nu pot fi disociate de ideile centrale ale autorului: tensiunea între imperativele randamentului, ale travaliului sub zodia necesității și aspirația irepresibilă către o viață eliberată de „logica dominației”, divorțul între exigențele rațiunii și exigențele sensibilității, într-o lume unde rațiunea este pusă exclusiv în serviciul luptei pentru existență și al prestațiunii. Analize sugestive sînt dedicate personajelor mitologice Orfeu și Narcis, considerate drept simboluri ale unei „atitudini erotice non-represive față de realitate”, imagini ale unei lumi ne-realizate sau ireale, în contrast cu eroii civilizatori de tip prometeic, a căror vocație este consolidarea realității. Referințele la Gide, Valéry, Bachelard sînt semnificative. M. este atît de înclinat să descopere pretutindeni aplicații ale ideilor sale, încît pînă și funcția subordonată a esteticii față de logică și metafizică în anume sisteme ale idealismului clasic german este privită ca un efect al dominației represive a rațiunii și al deprecierii facultăților sensibilității. Interesul remarcabil arătat *Criticii puterii de judecată* a lui Kant și mai ales *Scrisorilor asupra educației estetice* ale lui Schiller este dictat de convingerea că odată cu ele se produce o reabilitare plenară a drepturilor sensibilității și în consecință o valorificare corespunzătoare a dimensiunii estetice în constelația spiritului. Pasiunea cu care este comentată ideea schilleriană a jocului apare cu totul explicabilă la admiratorul lui Faurier și la criticul acerb al mortificării ființei umane în condițiile diviziunii capitaliste a muncii. Asocierea ideii de frumusețe cu ideea de joc, în *Scrisorile* lui Schiller, este privită cu entuziasm de M.: armonia între impulsurile sensibilității și imperativele rațiunii (moralei), încarnată de activitatea estetică a omului, idee centrală a lui Schiller, devine la M. emblema unei ordini sociale eliberate de anti-

nomiile și tensiunile civilizațiilor represive. M. a și expus recent, într-o conferință, ideea „societății ca operă de artă”. Se cuvine însă să spunem că tranziția de la lumea dominată de principiul randamentului și prestațiunii la lumea dominată de „auto-sublimarea senzualității” și „desublimarea rațiunii”, spre a folosi terminologia lui M., implică un drum mult mai complicat și mai greu decât cel schițat de autorul *Omului unidimensional*: ideea muncii ca joc a fost tocmai obiectul criticii lui Marx la adresa lui Fourier. Rămâne oricum semnificativă tentativa lui M. de a face din experiența estetică o hieroglifă a societății viitorului. (T.)

Maritain, Jaques (1882)

filozof francez, reprezentant de seamă al neotomismului. Profesor la Institutul catolic din Paris, apoi la Institutul de studii medievale din Toronto (Canada), mai pe urmă la Universitatea Princeton (U.S.A.). După concepția sa, „arta este înainte de toate de natură intelectuală, acțiunea ei consistă în imprimarea unei idei într-o materie. Ea este rezultatul intuiției creatoare care își are originea în faza inconștientă și preconștientă a vieții sufletești, fază care deși obscură, este străbătută de raționalitate. Această raționalitate inerentă duce la cristalizarea ideilor sub formă de imagini cu semnificație simbolică, spre deosebire de forma discursivă a rațiunii, care duce la concept. Artă are funcție cognitivă, deoarece comunică sensuri sesizate în urma acordului realizat de artist dintre lumea subiectivă și lumea obiectivă, care sînt *connaturale*. Opera de artă are darul să determine această cunoaștere prin *connaturalitate*, în care emoția, subiectivă, are un rol hotărîtor ea făcîndu-ne să trăim sensurile exprimate. Aceste sensuri, idei, sînt inteligibile însă sînt sesizate prin sensibil, prin senzații. Frumosul corespunde

virtuților raționalității, caracterizîndu-se prin *integralitate, proporție sau consonanță, iradiere sau claritate*. Toate acestea se integrează în *splendoarea formei*, rezultată din năzuința formativă lăuntrică prin care ideile sînt cristalizate și captate în materialitate, dobîndind strălucire și determinînd delectare. Ca ultimă concluzie, M. își afirmă fideismul, intelectul devine creator de artă, sesizînd năzuințele secrete ale naturii și astfel „el continuă în felul său creația divină”. Op.: *Art et scolastique* (1919); *Réponse à Jean Cocteau* (1926); *Frontières de la poésie* (1927); *La clé des chants* (1935); *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* (1966); în colaborare cu Raissa Maritain: *Situation de la poésie* (1938). (L.R.)

Marx, Karl (1818—1883)

economist, filozof, teoretician al comunismului științific, întemeietor al ideologiei revoluționare a clasei muncitoare. A elaborat concepția materialistă a istoriei, cu directe implicații pentru teoria și istoria culturii. În acest sens, a demonstrat condiționarea artei de către existența socială, locul ei între formele conștiinței sociale, rolul ei activ în cadrul unui sistem social determinat. În viziunea lui M. arta este o formă ideologică derivată complex din nivelul dezvoltării forțelor și relațiilor de producție, din raporturile de clasă concret-istorice, o activitate spirituală relativ autonomă, exercitînd ca atare o influență inversă asupra temeliiilor ei materiale. Artă se cuvine de aceea privită în dialectica specificului ei și a interacțiunilor sale cu factorii economici, politici, filozofici. Începînd cu *Manuscrisele economico-filozofice din 1844*, M. a acordat, în lucrările sale — ca și în cele elaborate împreună cu Engels — o atenție susținută problemelor de estetică. El a accentuat însemnătatea concepțiilor iluministe engleze, franceze, ger-

nane, pentru constituirea esteticii moderne, a valorificat în chip materialist moștenirea esteticii clasice germane, îndeosebi pe aceea a lui Hegel. A cercetat geneza obiectului și a subiectului estetic în procesul muncii productive, valențele gnoseologice și sociale ale creației artistice, categoriile frumosului, tragicului și comicului, problema realismului, situația contradictorie a artei și a artistului în condițiile societății capitaliste, perspectivele artei în comunism, în cadrul eliberării generale a omului de exploatare și de înstrăinare. Studiile sale conțin aprecieri privind principalele etape ale istoriei literaturii și artei. Dintre epocile de cultură care l-au preocupat îndeosebi pe M., amintim antichitatea greco-romană, Renașterea italiană, iluminismul și romantismul german, realismul englez și francez, socialismul utopic vest-european și rus, epoca revoluțiilor din 1848 și 1871. Dintre autori, M. s-a ocupat în special de Homer, Shakespeare, Milton, Balzac, Goethe ș.a. Ideile sale estetice au fost elaborate în lupta de idei cu „adevăratul socialism” german, literatura „democrației vulgare”, filistinismul și oportunismul mic-burghez. A analizat critic romanul lui Eugène Sue, *Misterele Parisului*, tragedia lui Ferdinand Lassalle, *Franz von Sickingen*, cartea lui Karl Grün, *Despre Goethe din punct de vedere omenesc*. Împreună cu Engels, a întreținut strinse relații cu poeții Heine, Herwegh, Freiligrath, Weerth și Siebel. Principalele idei ale lui M., ce stau la baza dezvoltării esteticii marxist-leniniste de peste un secol, sînt cuprinse în lucrări ca: *Sfînta familie*, *Ideologia germană*, *Manifestul Partidului Comunist*, *Opisprezece brumar al lui Ludovic Bonaparte*, *Contribuții la critica economiei politice*, *Capitalul*, precum și în vasta sa corespondență cu diferite personalități de vază ale sec. al XIX-lea. (I.I.)

mass-media

expresie de origine americană, desemnînd mijloacele de comunicare în masă (presa, afișul publicitar, radioul, cinematograful, televiziunea), adică acelea care permit ca un mesaj oarecare să parvină la un număr foarte mare de indivizi, în același timp. În condițiile unui atare tip de comunicație, destinatarii sînt întotdeauna anonimi și dispersați în puncte diferite, pe o suprafață geografică dată. Dialogul vorbit, între persoane, scrisoarea, telegrama, convorbirea telefonică, se situează la polul opus comunicării în masă. Aici avem de-a face, întotdeauna, cu un tip de comunicare *personală* și limitată. Unii autori trec printre mijloacele de comunicare în masă, de asemenea, cartea, discul și discursul politic (sau de altă natură) direct. Alții sînt de părere că aceste cazuri reprezintă fenomene situate undeva la granița dintre *comunicarea în masă* și *comunicarea personală*. E limpede că cinematograful, radioul, televiziunea, ca și presa, au lărgit și accelerat considerabil, pretutindeni, în ultimele decenii, procesul de difuzare a valorilor artistice. Comparativ cu posibilitățile ce existau anterior, asigurate prin *instituțiile de artă* tradiționale (teatrul, sala de concert, muzeul, biblioteca) s-a realizat un salt considerat de-a dreptul fantastic. Milioane de oameni se văd astăzi integrați într-un enorm proces de *consum* artistic. Socialismul imprimă o notă proprie problemelor privind conținutul și valoarea artei difuzate prin intermediul noilor mijloace de comunicație în masă. Se urmărește asigurarea unui consens fericit între aspirațiile societății și arta difuzată oamenilor prin intermediul radioului, cinematografului, televiziunii etc. Se urmărește lărgirea, cu ajutorul artei, a orizontului spiritual al fiecărui om, consolidarea fundamentelor moralei publice, cultivarea, prin artă, a maselor de oameni

ai muncii. Nu pot fi ignorate însă nici unele consecințe negative ale noilor mijloace de difuzare în masă a artei. E vorba, pe alocuri, de intensificarea tendințelor de *standardizare* a gusturilor. Concesiile făcute banalului în materie de preferință, atitudine și apreciere estetică ajung să coincidă la prea mulți oameni, în detrimentul bunului gust și al originalității. Procesul de *masificare* a gusturilor în perioada contemporană, despre care se discută atât de mult în unele țări, pare determinat exclusiv de noua condiție *industrială* a difuzării și infuzării artei în viața socială; valorile nu mai au cînd să fie asimilate critic, judecata estetică e formulată în grabă și superficial. De aici, imensa responsabilitate a artistului contemporan. În condițiile culturii socialiste, posibilele efecte negative ale artei difuzate prin intermediul noilor mijloace de comunicare în masă sînt contracarate printr-o politică de îndrumare atentă a creației literar-artistice, în conformitate cu nevoile reale ale societății. (Gh. A.)

material de artă

mediu, substanță, obiect care pot fi prelucrate pentru a li se imprima o structură corespunzătoare cu aceea a fenomenelor din realitate și care constituie un material potențial pentru artă. Astfel, constituie *m.de.a.*: culoarea, lutul, piatra, lemnul, metalul, sticla (artele plastice), sunetul cu acuitatea, amploarea și timbrul său (muzica), limba (literatura), corpul omesc (coregrafia, mima și pantomima). Deși toate aceste elemente dețin o materialitate concretă, nu trebuie să punem semnul egalității între conceptul de *materialitate* și cel de *obiect*. „Sistemul de relații”, de pildă, constituie o noțiune imaterială, întrucît însă în lumea reală întîlnim asemenea relații, ele pot reprezenta pentru artă fundamentul material din care ia naș-

tere „structura operei”. Noțiunea de *material* poate căpăta accepții diferite în funcție de nivelul la care ne plasăm. Astfel, la nivelul de maximă abstractizare, sistemul proporțiilor armonioase (exprimate de celebrul *canon* al sculpturii antice grecești, sau de proporția *secțiunii de aur**), constituiau pentru sculptorul clasic material de creație. La nivelul de maximă concretețe, rolul acesta îl vor juca diferitele materiale fizice, precum marmora sau fildesul. De-a lungul istoriei artei poate fi evidențiată o continuă diversificare a mijloacelor de reproducere a vieții în artă și a materialelor folosite în acest scop, ajungîndu-se, în epoca modernă, pînă la completa ștergere a graniței între așa zisele „materiale nobile”, pretabile folosirii lor în conceperea unei opere, și restul materiilor prime existente. În special arta plastică modernă (*pop-artă**, sau curentele *Ready-made* și *combine-painting*) sau muzica concretă*, consideră că orice poate fi *m.de.a.*, de la noile materii prime (masele plastice, oțelul, fibra de sticlă), pînă la deșeurile producției industriale sau obiectele aruncate la gunoi (cutii de conserve goale, ghetete scilciate, ciorapi rupți etc.). Se neglijează însă, în toate aceste cazuri, o cerință fundamentală a specificității artei și anume că *m.de.a.* nu trebuie să fie, în virtutea proprietăților și aspectului său natural, identic cu obiectul redat (cazul *pop-artei*) încît orice intervenție formativă și *restructurativă* să devină inutilă. Natura artei implică actul *recreării* realității prin imagine și expresie, respectiv „transformarea neasemănătorului în asemănător” (I. Lotman). Actul de creație este *modelator*, el conferă unui material, fără nici o asemănare cu fenomenul recreat, o serie de proprietăți care ne obligă să discernem în imagine obiectul propus cunoașterii prin mijloacele artei. Restructurarea *m.de.a.*, actul *recreării*, dezvăluie structura

ascunsă a obiectului, pe care observația curentă nu o scoate în evidență. Punind pe un piedestal anumite obiecte sau materiale, preluate direct din realitatea nemijlocită, nu oferim spectatorului recrearea unui aspect al realității, ci fenomenul ca atare, act ce poate avea o semnificație culturală sau socială (protestatară, ca la Marcel Duchamp de ex.) dar nu artistică. (V.E.M.)

Mattis-Teutsch, Ioan (1884—1960)

personalitate remarcabilă a artei plastice românești moderne. A militat consecvent pentru un limbaj artistic evoluat, capabil să exprime complexitatea relațiilor omului modern cu realitatea materială și spirituală a epocii sale. Credincios spiritului rigorii științifice, a întreprins studii privind „trecerea artei pasive la o artă activă” — aplicații de estetică la activitatea formelor și la semnificația lor. Afirmarea programatică a idealului umanist al artei, în studiile asupra stabilității expresiei, se conjugă cu idealul său, de nuanță utopică totuși, al sintetizării unui model uman nou. „Filozofia verticalei”, expusă teoretic sau implicată în lucrări (pictură, sculptură, artă monumentală, grafică) reprezintă un mod original de demonstrare a caracterului afirmativ, optimist al artei. Op. pr.: *Kunstiologie* (1931); *Reflecțiuni asupra creației artiștilor plastici în socialism* (în manuscris). (M. Na.)

măiestrie

capacitate a creatorului de a percepe viața în ceea ce are ea esențial, dinamic și plurivalent, *talentul* de a îmbina simfonic un conținut ideologic adânc omenesc cu forme artistice expresive, potrivite exprimării lui inteligibile și emoționale. Ignorarea vreunui din acești factori, ca și a unității lor indisolubile, conduce la schematism, la estetism sau la virtuozitate în sine. „Dacă expresiv-

nea formală nu poate îmbrăca potrivit opera, spunea Caragiale, ea este un monstru neviabil; expresia se topește în vînt, ea nu înseamnă nimic; fiindcă nu ea este scopul”. (A. Str.)

măsură

unitate între cantitatea și calitatea unui fenomen, iar în artă, în primul rînd, unitatea dintre conținut și formă. M. este o însușire a operei de artă și totodată o componentă valorică a ei care izvorăște din faptul că opera are o concordanță a elementelor, o potrivire a componentelor sale spiritual-materiale. M. se referă nu numai la cantitatea de silabe din poezie, proprie unei anumite forme sau la împărțirea în segmente egale a duratelor ritmice din muzică etc., ci vizează creația în ansamblu. M. și, legată de ea, proporția, sînt premise estetice ale frumosului, condiții ale artei. M. este realizată de creatori care, prin îndemînarea și experiența lor artistică, știu să coreleze adecvat mijloacele și formele sensibilității și gândirii poetice. Această adecvare este pe de o parte rezultatul simțului măsurii, fără a reprezenta, prin aceasta, o expresie a subconștientului sau doar a gustului estetic, iar de altă parte, efectul unui efort artistic lucid, dirijat de un anumit crez și ideal estetic, de mesajul creației, fără însă a exagera în direcția raționalismului canonizant, cum a fost conceput de clasicism*. (I. II.)

Mehring, Franz (1846—1919)

publicist german, critic și teoretician marxist al literaturii. Publică timp de cîteva decenii articole despre literatura germană, care reprezintă, de fapt, prima trecere în revistă, de pe poziții marxiste, a acestei literaturi, de la iluminism pînă la naturalism. Totodată analizează de pe poziții precumpănitor sociologice, contribuția clasicilor realiști din

alte literaturi. Teoria artei își găsește un important rol și în lucrări ample ca: *Legenda despre Lessing* (1893), biografia lui Schiller pentru muncitorii germani (1905), studiul despre Heine (1911), corespondența (publicată tot de el) dintre Marx și Freiligrath (1912) ș.a. În aceste scrieri se accentuează ideea determinării de clasă a fenomenelor culturale. În cea mai importantă contribuție a sa din domeniul esteticii, *Incursiuni estetice* (1898—1899), M. își propune „făurirea unei estetici științifice pe baza materialismului istoric...” El opune aci estetica lui Kant și a lui Schiller unor teoreticieni burghezi la modă lipsiți de însemnătate reală. Polemizând cu unele teze kantiene, M. preia totodată idei ale predecesorului său, fapt care îi și influențează viziunea asupra literaturii și artei proletare. (I.I.)

Meyerhold, Vsevolod Emilievici (1874—1942) regizor rus, unul din adepții formulei *constructive* în teatru. Concepția sa teatrală se formează în polemica cu principiile lui Stanislavski dar și în colaborare cu fondatorul Teatrului de Artă din Moscova. (Debutează în 1898, apoi devine un animator al Studioului experimental, inaugurat în 1905 pe lângă Teatrul de Artă). Din 1906 este regizor al teatrului lui V. Komisarjevskaja, iar apoi, timp de zece ani, ocupă postul de regizor al teatrului imperial din Petersburg. Împotriva naturalismului, adoptând concepția expresionistă, M. promovează *teatralitatea*, un program estetic în care primatul îl deține fantazia nestăvilită a regizorului și stilizarea excesivă a mijloacelor plastice. Textul este supus unor modificări în virtutea exigențelor viziunii regizorale (*Revizorul*, de Gogol), iar actorul, cu jocul lui *bio-mecanic*, își valorifică mai ales posibilitățile fizice ale corpului. M. intenționa să reînvie tradițiile comediei *dell'arte*, reintroducând măștile și în-

curajând improvizația. Fastul primelor montări ale sale (*Pelleas și Melisanda* de Maeterlinck, 1907, *Mascarada* de Lermontov, 1917) este abandonat odată cu afirmarea noilor exigențe ale teatrului revoluționar, de după 1917. (La teatrul Zon din Moscova el organizează spectacole populare (*Octombrie teatral*), în semn de adeziune la noua formulă. Perioada *constructivismului** se remarcă prin reformarea scenei însăși, prin introducerea decorului *mecanizat*, accentuarea jocului actoricesc (*Misteria-buff* de Maiakovski, *Pădurea* de A. Ostrovski). Concepția regizorală a lui M. cu toate modificările ei succesive, rămâne de factură expresionistă, cu o anumită înclinație convenționalist-esteticizantă care favorizează reactualizarea sa de către unele experiențe teatrale contemporane. (N.N.)

Merleau-Ponty, Maurice (1908—1961)

reprezentant al gândirii fenomenologice și existențialiste franceze afirmate în anii imediat următori celui de-al doilea război mondial. Devine cunoscut prin lucrările sale filozofice: *La structure du comportement* (1942) și *Phénoménologie de la perception* (1945). A jucat un rol, de prim-plan, în grupul din jurul revistei *Les Temps Modernes*; prietenia cu Sartre, divergențele și ruptura dintre ei sînt momente semnificative în viața intelectuală a Franței postbelice. Cartea sa, *Les Aventures de la Dialectique* (1955), cuprinzînd importante controverse ideologice cu operele lui Lukács și Sartre, a trezit numeroase și legitime replici din partea marxistilor. De-a lungul ultimei perioade a vieții sale, M.P. a fost profesor la Collège de France. Orientarea sa filozofică își are punctul de plecare în fenomenologia lui Husserl. M.P. este un analist al zonelor liminare ale conștiinței (interacțiunea corp-lume, cogito-ul prereflexiv, percepția, constituirea graduală

a lumii în conștiință etc.). A consacrat câteva texte procesului de creație a picturii. Analist al vizibilității, M.P. a descris itinerariul creației lui Cézanne în eseu *Le doute de Cézanne*, reprodus în volumul *Sens et Non-Sens* și a oferit o pertinentă sinteză a teoriei sale filozofice cu privire la geneza vizualității picturale în opusculul *L'Oeil et l'Esprit* (1964). Se cuvin menționate și textele consacrate cinematografului sau literaturii, în special cel intitulat *Le Roman et la Métaphysique* (din vol. *Sens et Non-Sens*), unde sînt aruncate punți între romanul modern și noua filozofie existențială, ca și eseu dedicat scrierilor estetice ale lui André Malraux, *Le langage indirect et les voix du silence*, din volumul *Signes* (1960). (T.)

mesaj artistic

încărcătură de idei și sentimente, de sensuri, semnificații și atitudini pe care le comunică opera de artă. M.a. reprezintă condiția și cerința fundamentală a oricărei creații artistice de a exprima și transmite o mare și valoroasă bogăție ideatică, simțăminte umane înalte, concretizate în stări afective puternice, de a realiza un plus de cunoaștere asupra omului și a lumii în care artistul creator trăiește. M.a. focalizează totalitatea valorilor încorporate estetic în opera de artă, direcționează finalitatea socială angajată a fenomenului artistic și intenționalitatea militantă a creatorului, asigură conținutului * de idei, de trăiri și sentimente, structurat pe temeiurile concepției înaintate despre viață, forme de exprimare inteligibile, larg accesibile, izvorite din nevoia de a înfățișa o realitate dinamică, caracterizată printr-o vastă mișcare spirituală. Valoarea artei socialiste derivă, în primul rînd, din profundul ei mesaj umanist, din virtuțile morale și atribuțiile filozofice pe care le cuprinde, din înălțimea idealurilor sociale ale epocii noas-

tre cărora omul de artă le asigură întruchiparea estetică cea mai aleasă. V. semnificație. (Gh. Str.)

metaforă

element al limbajului artistic, al celui poetic prin excelență, care se obține pe temeiul unei comparații subînțelese, printr-o substituție cu multiple variante: substituția unui termen-obiect printr-unul imagine, a unei impresii neorganizate expresiv, printr-una ajunsă la expresie („Neagră goliciune a răului” — H. Michaux), a înțelesului comun cu altul nebănuț, ascuns („A lumii mireasă” — Miorita) etc. Poeticele de tip structuralist consideră m. ca element al „stratului poetic central” alături de imagine, simbol și mit. Din principala problematică a înțelegerii istorice (Aristotel, Cicero, Quintilian, Vico, Vianu) a modului de expresie metaforic notăm: a) temeiul în baza căruia e operat transferul metaforic (asemănările și deosebiriile dintre lucruri, principiul analogiei etc.); b) originile metaforei (stadiul prelogic al omenirii — la Vico, gîndirea magică, „incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte” — pentru m. plasticizante și „modul specific uman de a exista” — pentru m. revelatorii — la Lucian Blaga etc.); c) funcțiile m. (filozofică, psihologică, estetică — aceasta din urmă vizînd îndeosebi rolul sensibilizator al m., puterea ei de a da expresie anumitor sentimente ale eului și de a ilustra felul specific în care scriitorul resimte lumea); d) categoriile formale ale m. (metonimie, sinecdocă, simbol etc.). Între aceste categorii, m. simbolică, care presupune a avea la bază o impresie difuză nedeterminată, este considerată a fi „aceea care posedă valoarea artistică cea mai înaltă”. Ea produce „prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență” (T. Vianu, *Despre metaforă*). În genere, efectul artistic

obținut de *m.* se bazează pe potențarea poetică (conținutul manifest al termenului folosit este mai bogat în semnificații decât cel înlocuit, latent). În aceasta constă, de altfel, sensul progresiv al *m.* Puterea sugestivă a *m.* slujește poezia pe una din fundamentele ei coordonate, suprasolicitate în epoca modernă. De aceea, într-un anumit sens, *m.* este asimilată poeziei, modul de expresie metaforic fiind considerat mod poetic de asimilare a lumii. Într-o accepțiune și mai largă, în filozofia culturii a lui Lucian Blaga (*Geneza metaforei și sensul culturii*), *m.* este invocată în definirea însăși a culturii și implică a omului. Metaforismul formelor culturii este, alături de alcătuirea stilistică a acestora, congenital posibilităților creatoare umane. (M. T.)

metodă de creație (artistică)

concept intrat în estetica marxistă în deceniul al treilea al secolului nostru, în varianta „metodă de creație materialist-dialectică”, lansată de cercurile R.A.P.P.-iste și consacrat apoi sub forma „metoda de creație a realismului socialist”. Privit în plan diacronic, denumirea a căpătat o accepție generală, unii esteticieni considerând întreaga istorie a artei ca o succesiune a metodelor de creație (metoda de creație realist-critică, a romantismului, a clasicismului, a Renașterii etc.). *Metoda* desemnează întotdeauna un ansamblu de reguli, mijloace, procedee, tehnici și modalități de investigare și de producere a unui obiect, ceea ce în domeniul creației ar indica totalitatea procedeelelor și tehnicilor utilizate de către artist, în funcție de datele unei anumite experiențe de cultură și civilizație, pentru realizarea unei opere determinate. *M. de c. artistică* însă, recunoscându-i operei de artă caracterul de unicat, de prezență inedită în ordinea existentului, aflată total sub semnul originalității, se referă la

baza ideatică a procesului de creație, la concepția filozofică pe care se fundamentează opera de artă. Majoritatea esteticienilor marxiști acceptă totuși expresia de *m. de c. artistică* cu serioase corective. Cei mai mulți autori, marxiști sau nemarxiști, au utilizat în trecut și mai folosesc și astăzi termenul de *metodă* atunci când vorbesc despre artist ca despre un meșteșugar ce și-a însușit cele mai perfecționate procedee și tehnici din domeniul său și care, realizând opere unice, originale, incompatibile cu producerea lor în serie, utilizează totuși unele procedee și tehnici comune, privind compoziția și tratarea materialului artistic, ce depășesc condiția singulară a uneia sau alteia dintre operele sale ori ale operelor unor creatori aparținând aceleiași grupări artistice. (Gh. Str.)

metodologie estetică

ansamblu de metode, procedee, reguli și tehnici folosite în cercetarea domeniului estetic. Dependentă nemijlocit de natura, complexitatea și evoluția obiectului studiat, de pozițiile teoretico-filozofice adoptate, *m. e.* s-a dezvoltat și structurat ca sistem de metode distinct, mobil, în strinsă legătură cu procesul general de constituire și autonomizare a științei estetice. Sfera modalităților de cercetare estetică a înregistrat o continuă îmbogățire și înnoire a instrumentarului de investigare, prezentind o mare diversitate de soluții metodologice, un amplu registru de metode specifice, proprii sau cu aplicabilitate și la alte discipline. Au fost și sînt larg utilizate metodele fundamentale, comune oricărui tip de cunoaștere sistematică, cum sînt: *inducția și deducția, analiza, sinteza și comparația*, la care s-au adăugat în permanență metode noi, moderne, ce recurg la procedee științifice tot mai perfecționate. Cu un secol în urmă, G. T. Fechner a

introdus *metoda experimentală* în estetică, folosită și astăzi de cercetători ca Th. Munro ș.a., cu ajutorul căreia se explică anumite aspecte ale operei de artă, fără a putea însă să-i surprindă esența, structura unitară, valoarea sa de sinteză armonică. Punând accentul pe determinările subconștiente ale inspirației, pe identitatea dintre vis, reverie și creația artistică, *metoda psihanalitică*, întemeiată de S. Freud, privește esteticul ca rezultat al proceselor de reprimare și sublimare a unor stări refulate, desprins de orice contingență cu realul, ceea ce duce la o viziune fragmentară, subiectivă, psihologizantă asupra artei. *Metoda fenomenologică*, concepută filozofic de Husserl și aplicată în estetică de M. Geiger, N. Hartmann, Conrad Ingarden, Merleau-Ponty, Mikël Dufrenne și, parțial, de Sartre, înlătură din câmpul de cercetare orice referire la raporturile artei cu lumea reală, la determinările ei obiective, preocupându-se de idealitatea și intenționalitatea operei așa cum apare ea intuiției pure, de căutare a unor forme și esențe fără conținut. Mișcându-se deseori în zonele iraționalului, fenomenologia a netezit drumul către concepțiile și metodele *existențialiste*. Cunoșc o mare amploare, în ultima vreme, cercetările cu *metode structurale* atât în estetică cit și în stilistică și critica literar-artistică al căror interes este reținut cu deosebire de aspectele de cuantificare, de stabilire cu rigoare matematică a unor raporturi, proporții prezente în opera de artă. De altfel, modernizarea și transferul metodologic dinspre științele exacte, a dus la o înmulțire considerabilă a metodelor cantitative (*informaționale, cibernetice, semiotice, de analiză contextuală, de stilistică structurală, de prozodie matematică* etc.) care acționează complementar cu metodele fundamentale, calitative și nu ignorându-le, cum greșit s-a înțeles de către unii cercetători. M. e. marxiste se for-

mează pe baza teoretico-metodologică a materialismului dialectic și istoric, ca o concretizare a principiilor sale generale, în funcție de specificul obiectului esteticii. O importanță deosebită are, în acest sens, teoria marxist-leninistă a cunoașterii, a legităților dezvoltării conștiinței sociale, a rolului activ al acesteia etc. Sunt preluate apoi contribuțiile valoroase ale esteticii materialiste, întemeiate pe metode de cercetare cu caracter obiectiv ce pun pe prim plan legile și elementele artistice independente de conștiința individuală care le percepe. Într-o astfel de metodologie un loc central îl ocupă principiul *istorismului*, al analizei istorice a genezei și evoluției artei, metodele de *investigare sociologică*, destinate studierii legilor după care societatea, cadrul social, prin factorul economic în ultimă instanță, condiționează apariția și dezvoltarea fenomenului estetic, examinării influenței artei asupra vieții sociale, modului în care publicul recepționează și sancționează valorile estetice, precum și aspectele cu caracter metodologic *normativ* ce decurg din generalizările și teoretizările pe care estetica, ca orice știință, le întreprinde, le extrage din bogata și extrem de variată experiență artistică. Metodologia marxistă este, de asemenea, receptivă la toate metodele moderne pe care contactul cu celelalte discipline științifice le pune la dispoziția investigațiilor estetice contemporane, valorifică și integrează sistemului său teoretico-metodologic procedeele și tehnicile noi de cercetare care au dus la rezultate pozitive în anumite domenii particulare ale esteticii. Caracterul unitar, științific al m. e. marxiste, străină oricărui sectarism sau eclecticism teoretic, oferă o viziune de ansamblu, integratoare, totală asupra fenomenului artistic și atitudinii estetice, deschide nenumărate căi pentru perfecționarea și înnoirea conținutului a metodologiei de cercetare este-

tică. V. și metoda de creație, normă. (Gh. Str.)

Michelis, A. Panaiotis (1903—1970)

estetician grec, figură de seamă a gândirii estetice contemporane. O bună parte a activității sale e dedicată studiilor de estetică a artei bizantine precum și arhitecturii și artei industriale. Ca secretar general al Comitetului internațional pentru studii de estetică, a avut inițiativa reluării congreselor mondiale de estetică după ultimul război mondial. Op. pr.: *Arhitectura ca artă* (1940); *Estetica artei bizantine* (1945); *Estetica betonului armat* (1955); *Estetica industrială și arta abstractă* (1962); *Distanța estetică* (1965). (V.E.M.)

mimesis

principiu estetic potrivit căruia arta este imitarea realului. Pentru antici, înțelegerea artei ca *imitație* a realității părea o idee cu totul firească. Teza artei ca *m.* a fost dezvoltată mai cu seamă de Platon și de Aristotel. Pentru Platon, după cum se știe, lucrurile naturale sînt numai o *imitație*, o umbră a ideilor, iar arta, ca *imitație* a naturii, nu ar fi decît o *imitație a imitației*, o umbră a umbrelor. „Făuritorul de tragedii, spune el, ca imitator, este îndepărtat cu trei grade de adevăr, de asemenea, toți ceilalți imitatori.” Întrucît arta, ca *imitație*, ar fi doar apanajul *fantasmelor*, care țin de pasiuni și de simțuri și nu de rațiune, și, ca atare, întunecă *spiritul*, îl umbrește, îi ia limpezimea, Platon preconizează excluderea artei din *Republica* lui ideală. Pentru Aristotel însă, *m.* artei constituie o *imitație* cu o virtute generalizatoare mai mare decît aceea a unor științe. *Imitația* fiind, după el, un dar firesc al oamenilor, se manifestă ca virtute deosebită în toate artele iar poezia realizează o *imitație* care pătrunde mai adînc în esența realității decît istoria. „Datoria poetului, spune Aristotel,

nu e să povestească lucruri întimplare cu adevărat, ci lucruri putînd să se întimplă, în marginile verosimilului și ale necesarului”. De aceea poezia este menită să înfățișeze universalul, iar istoria, particularul. *M.* artei este un principiu al poziției *realiste* în artă și *nu al naturalismului*. În accepția lui corectă, termenul este folosit și în celebra lucrare a esteticianului elvețian Erich Auerbach*, intitulată *Mimesis*. Pentru Auerbach, *m.* înseamnă o *imitație* superioară a realității, o reflectare transfigurată artistic și care poate fi urmărită de-a lungul mileniilor în întreaga literatură europeană. Acest *m.* nu este nici pe departe transcripție mecanică, plată, a realității, cum o preconizează estetica *naturalismului*. Este corect să *nu* atribuim *m.* înțelesul de copie fotografică a naturii, ci pe acela de *reflectare artistică*, deci transfigurată, a ceea ce este *semnificativ* pentru reacția umană față de esența logică a realității, naturale, sociale, psihologice. (M.Br.)

miniatural

caracter al operei de artă constînd nu atît în micșorarea proporțiilor, în reducerea la minor, în concentrarea dimensiunilor obișnuite, cît mai mult în recursul la finețe, la gingașie, la rafinament. *M.* mai poate exprima o anumită concepție privitoare la modul de realizare a operei, influențînd atît selecția unei iconografii artistice, cît și forma operei privită ca obiect specific anumitor forme ale tuturor ramurilor artei (schița, momentul muzical, arta fildeşurilor, amuletele, fetișurile etc.) și miniaturile de toate tipurile (portrete medalion, mici scene pe diverse materiale, pictura în relief smălțuit, anluminura etc. (A.M.C.)

mit

istorioară, poveste a unor presupuse evenimente fundamentale din timpurile imemo-

riale ale istoriei diferitelor popoare, transmisă din generație în generație, pe cale orală, ca punct de referință pentru unele situații prezente. *M.* s-ar defini, din acest punct de vedere, drept povestirea deformată din perspectiva aspirațiilor, ideilor și preocupărilor diferitelor generații, a unor întâmplări necontrolabile, petrecute cândva, în trecutul îndepărtat. În sens modern, prin *m.* se înțelege orice reprezentare deformată despre ceva din perspectiva aspirațiilor pe care oamenii le nutresc permanent, a intereselor pe care le au în lume. Se consideră, de către mulți filosofi și esteticieni contemporani că, la nivelul sistemului uman de cunoaștere, pot fi întâlnite două tendințe opuse: pe de o parte, tendința de abordare denaturată, pe de altă parte, tendința de abordare lucidă a obiectului. Cele două tendințe pot fi întâlnite, după aceiași autori, la nivelul întregii noastre activități cognitive, la nivelul poeziei și al științei, la nivelul artei și filozofiei, deosebirea dintre ele constând doar în rolul preponderent ce poate să-l aibă fiecare, într-un caz sau altul. Și una și alta dintre cele două tendințe și-ar avea rostul său pozitiv în cadrul sistemului uman de cunoaștere. Deformarea, în plus sau în minus, a obiectului, *mitizarea*, s-ar justifica prin nevoia noastră de a sublinia permanent ceea ce este esențial, important în *lucruri*, în situații, din perspectiva lumii în care trăim. Mitizarea s-ar defini, prin urmare, ca o acțiune de reprezentare deformată a unui lucru, a unui fenomen, a unei situații, în conformitate cu interesele noastre, ale grupului social din care facem parte, cu civilizația la care subscriem. Opusă tentației umane de mitizare este *demitizarea*, efortul de menținere în limitele obiectivității, efortul de a fi lucid. Spre deosebire de artă și literatură, ce par activități prin excelență creatoare de mituri, știința ar fi *demitizantă*, stînd sub semnul

efortului de a înțelege și domina lumea așa cum este, fără exagerare, fără iluzii. Epoca noastră, dominată de spiritul științei și al tehnicii, ar fi, potrivit aceluiași opinii, epoca marilor *destrucții de mituri*, epoca lucidității, epoca *demitizărilor*. Admițînd că noi vedem permanent lumea altcum decît ea este (desigur relativ *altcum*), admițînd ideea că efortul uman pendulează între tentația de a deforma lumea și tentația de a o aborda în conformitate cu propria sa esență, va trebui să recunoaștem două componente fundamentale ale comportamentului uman. Față de lucrurile pe care le abordăm normal, noi ne vom comporta, bineînțeles, în același mod. Față de lucrurile pe care le abordăm însă exagerat, noi ne vom comporta *anormal*. Comportamentul deformant față de un obiect, văzut drept altceva decît este el în realitate se numește *rit**. Rîtul desemnează, prin urmare, comportamentul nostru deformat față de reprezentarea deformată a unui lucru, a unei situații, a unui fenomen. Ne comportăm diferit acasă și la teatru, diferit în relațiile oficiale și în relațiile de familie, față de fiecare lucru, ființă sau împrejurare. *M.* și *rit* se definesc astfel drept termeni corelativi, determinîndu-se reciproc. Inițiată de pe poziții estetice nemarxiste, teoria estetică a *m.* a fost preluată de către o seamă de gînditori marxști care au căutat s-o dezvolte pe linia celui simbure de adevăr ce evident îl conține. Fără îndoială, după cum spune Marx, omul a simțit întotdeauna ca necesar sentimentul de solidaritate cu lucrurile, cu propriul său trecut, cu propriile sale acțiuni, cu întreg universul, pentru a se justifica sieși în ceea ce întreprinde, pentru a se autode termina la noi fapte, gesturi, acțiuni temerare, pentru a căuta să obțină mai mult, să vrea mai mult, să încerce mai mult. Dintr-o atare perspectivă, *mitizarea* s-ar defini drept un mijloc de integrare individuală și colec-

tivă în realul aflat permanent în curs de transformare, de cunoaștere, de apropiere de către om. Obiectului reprezentat fiindu-i atribuite sensuri pe care înainte nu le avea, *m.* va constitui întotdeauna o imagine a realului *deformat pozitiv*. Ne vedem deci în situația de a privi arta contemporană ca domeniu în cadrul căruia are loc un permanent proces de construcție a *m.* (mitopoesis), în cadrul căruia societatea contemporană își făurește neîncetat *m.* de care are nevoie. Opera de artă va putea fi interpretată, din acest punct de vedere, ca prezență materială — *m.*, ca obiect în care noi vedem *altceva* decât realitatea. Opera de artă va referi despre lume, firește prin prisma unei mentalități, a unei psihologii, a unor condiții sociale aparte. Studiind literatura unei țări, bunăoară, va trebui să ținem seama de *m.* diferitelor teme, probleme de ordin social, politic, moral, tehnici literare, tipuri de rezolvare ale diferitelor conflicte, de *m.* diferitelor soluții, personaje etc. Fiind un ansamblu de *m.*, arta oricărei țări și epoci se dovedește expresia unei ideologii specifice, adică a unor sisteme de reprezentări pe care oamenii și le fac despre lume, în conformitate cu interesele, aspirațiile și idealurile lor. Înțelegerea artei ca domeniu în cadrul căruia are loc un continuu proces de mitopoesis ne obligă să luăm în considerare și aspectul invers : destrucția *m.* Fiecare colectivitate are nevoie neîncetat de *m.* noi, conforme cu interesele și posibilitățile sale de a se afirma în lume. Aceasta presupune ideea de *uzură*, de învechire relativă a *m.* O cultură are nevoie de *m.* noi, întrucât cele vechi, sau unele dintre cele vechi, nu mai corespund, fie total, fie parțial, nevoilor sale. Așa se explică de ce anumite opere, la modă o vreme, se învechesc cu timpul, cad în desuetudine. Valoarea oricărei opere de artă, înțeasă ca prezență, *m.*, pare a de-

pinde de capacitatea ei de a rezista cât mai mult exigențelor publice în *devenire*, de capacitatea ei de a nu se *uza*. Se face, de obicei, distincția între *m. normale* și *m. aberante*. *M. normal* s-ar prezenta drept o imagine deformată despre ceva, în conformitate cu interesele firești ale unui individ sau ale unei colectivități. *M. aberant*, atrăgând după sine un *comportament uman aberant*, s-ar prezenta drept o imagine despre ceva deformat, mai mult decât este *permis*, în conformitate cu interesele *morbide*, insolite dar fără viitor ale unui individ sau ale unui grup de indivizi. (Gh. A.)

mobilier

ansamblu de piese de mobilă cu o anumită funcție utilitară sau decorativă ; artă constructoare a unor astfel de piese. Evoluind din antichitate și pînă în vremea noastră, *m.* prezintă o vastă suită de forme-prototip, caracteristice prin utilizarea lor la un moment istoric dat, forme îmbogățite de variate decorații și ornamente din materialul piesei de *m.* sau aplicate ei, constituind trăsături specifice de la un stil istoric la altul. Un moment important în istoria artei *m.* este trecerea la fabricarea pieselor de *m.* cu mijloace industriale, astfel încît în locul piesei unice sau a piesei prototip, unitatea stilistică este dată atît de seriile de *m.* cît și de utilizarea unor forme specifice (prototipuri) de la o serie la alta. O mențiune specială se cuvine făcută rolului *m.* în evoluția anumitor popoare, el constituind nu numai o trăsătură a folclorului, ci o traducere, în formă, a diferențelor de mod de viață, a diferitelor mijloace instructive existente de la o zonă la alta, a caracteristicilor viziunii artistice a unui popor. (A.M.C.)

modă

(în sens larg) sistem de norme efemere după care membrii unui grup social oarecare tră-

iesc, gîndesc, se distrează etc. într-un moment istoric dat. (În sens restrîns) sistem de norme efemere după care lumea se îmbracă într-un moment istoric dat. Termenul *m.* privește în primul rînd domeniul vestimentației. Există însă și o anumită *m.* în materie de moravuri, după cum există una în materie de sensibilitate estetică. Ceea ce caracterizează orice *m.* este conștiința efemerității canoanelor acceptate. „Umbălăm astfel fiindcă așa-i moda”. Va trebui reținut faptul că sînt unele civilizații în care *m.* intervine mai puțin evident: civilizațiile *primitive*, de exemplu. În alte civilizații, succesiunea rapidă a *m.* constituie o realitate imposibil de ignorat. Thorstein Veblen ne propune, în această privință, o explicație destul de seducătoare dar, evident, fără acoperire integrală ca adevăr. În funcție de timpul liber de care dispun și în funcție de confortul social disponibil, oamenii se *plătesc* permanent de lumea în care trăiesc și vor să evadeze. Se pot distinge două grupuri sociale constituite după alte criterii decît cele stabile, două *supergrupuri*, implicate în manifestările specifice model. Primul grup aparține *inovatorilor*, celor care se lansează spre altceva decît prezentul estetic; al doilea grup aparține celor care *imită* pe inovatori. *M.* presupune obligatoriu existența ambelor grupuri. *Inovatorii* fără *imitatori* devin niște *excentrici*, niște *expulzați* din societate. *Imitatorii* fără *inovatori* devin un non sens. Se ajunge astfel la un fel de goană neobosită. La nivelul tuturor civilizațiilor vor putea fi distinse, permanent, diferite grupuri de *inovatori* și *imitatori*. Cînd *imitatorii* i-au ajuns prea mult din urmă pe *inovatori*, creîndu-se o nouă configurație estetică, se desprinde o altă ceată de nemulțumiți. Ei vor fi imediat imitați și așa mai departe. În *The Theory of the Leisure Class* (1899), Veblen consideră că pentru ca cineva care evadează

dintr-o ordine estetică constituită să aibă șansa de a lansa o nouă *m.*, el trebuie să fie o persoană cu o poziție culturală relativ privilegiată, pretext de *invidie* și aspirație totodată pentru rest. Analiza întreprinsă de Thorstein Veblen în legătură cu *m.* pune în discuție cîteva probleme extrem de interesante. Una dintre acestea se referă la faptul că *m.* constituie un fenomen de contestație a *statu-quo*-ului estetic, ignorînd grupurile sociale stabile și recrutîndu-și adepții aproximativ din toate păturile și straturile sociale existente. Grupurile sociale stabile, din rîndul cărora se desprind, de obicei, atît *inovatorii* cît și *imitatorii* în materie de *m.*, cunosc o relativă stare de agitație, care se intensifică pe măsură ce fenomenul devine tot mai obsedant. Civilizația modernă s-ar caracteriza printr-o asemenea stare de agitație estetică pronunțată. În funcție de succesiunea *m.*, diferitele straturi sociale figurînd în interiorul grupurilor consacrate, rețin diferențiat această stare specifică de agitație estetică. Fiind însă întotdeauna dirijată de virfuri, *m.* nu va putea niciodată amenința fundamentele existenței vreunui grup și nici nu va putea să determine schimbări generale hotărîtoare. Trebuie reținut faptul că *m.* se identifică întotdeauna cu noutatea; ea este incompatibilă cu tot ce se prezintă ca *vechi*. Chiar cînd sînt reluate elemente ale unei configurații estetice ce a *mai fost*, ele sînt lansate cu titlul de noutate, fiind supuse unui proces specific de sublimare. Putem conchide, prin urmare, că *m.* presupune întotdeauna preferința pentru noutate pe linie de comportament, atitudine și gust estetic; pe planul *m.*, noul se identifică întru totul și exclusiv cu frumosul; este frumos numai ceea ce este nou. Uritul ține exclusiv de *vechi*. Evident, noutatea stînd sub semnul *m.*, rămîne o noutate efemeră. Acceptarea valorii pentru care se optează acum e deja

implicată în actul abandonului și invers. În cazul *m.* există întotdeauna conștiința că noutatea pentru care se optează e trecătoare și că mine, în funcție de alte elemente ce se vor ivi la orizontul vieții estetice, va trebui optat pentru altceva. Frumusețea implicată în judecățile estetice specifice *m.* ne apare astfel, și ea, ca o frumusețe efemeră. (Gh. A.)

modernitate (cu privire la creația artistică) concept care semnifică *consonanța* operei de artă cu epoca și cu mediul socio-cultural în care ea apare; *autenticitatea m.* se verifică prin posibilitatea de încadrare a unei opere originale într-o tradiție culturală, fără de care ea nu ar fi fost posibilă decât prin crearea de elemente noi prin care îmbogățește tradiția respectivă. Deși pledoaria pentru *m.* are o vechime apreciabilă, putând fi urmărită încă de pe vremea lui Cicero în antichitate sau în celebra *Paralelă între cei vechi și cei moderni* (publicată în 1688 de Charles Perrault), despre *m.* se vorbește însă cu deosebită insistență în ultimul secol. *Modernismul* a apărut ca o reacție împotriva anchilozei *academiste*, împotriva încercărilor conservatoare de a înăbuși spiritul creator, încorsetind creația artistică în dogme, canoane și *norme* prestabilite. Această reacție firească a cunoscut însă, la rîndul ei, prin exces, absolutizările și dogmatismul ei, atunci cînd, unii scriitori, pictori sau muzicieni au încercat să epateze printr-o zgomotoasă originalitate în sine și pentru sine care frizează impostura. *M.* se transformă în asemenea cazuri în *modă* artistică și producțiile respective durează tot atît cît ține și *moda* vestimentară, ele fiind numai rezultatul unui *mimetism*, produse ale snobismului. *M.* își poate găsi titlurile ei de autenticitate, numai cînd, în condițiile concrete, sociale și naționale este rezultatul expresiei unor necesități spi-

rituale inexorabile, care-l îndeamnă pe artist să fie consonant cu epoca lui și cu tendințele ei de dezvoltare, *nu* pentru că a văzut că alții fac *asa*, ci pentru că el nu a putut să facă *altfel*. Firește, creația artistică autentică în măsura în care e *creație*, nu poate fi concepută fără *noutatea* funciară a operei. Preluarea servilă a ceea ce s-a mai făcut în domeniul artei înseamnă epigonism*; încercarea de reproducere plată a ceea ce i-a reușit unui alt artist, înseamnă *pastișă**. Artistul, demn de acest nume, creează, cu prețul unor căutări adînci și dramatice, o operă nouă, *unică*, în care *exprimă* în modalitatea lui *originală*, ceva care *nu* a mai fost spus, ca expresia *reacției umane*, *fajă de realitate*. Noutatea de acest fel este totdeauna *modernă*. Orice operă originală are, în acest sens, și calitatea *m.* Dacă în analizele noastre estetice nu ne oprim numai la trăsăturile de structură ale unui roman, ale unui tablou, ale unei piese muzicale, dacă încercăm să cuprindem în analiza noastră *integralitatea* vie a operei, în sinteza de nedesfăcut dintre expresie și adevărul artistic exprimat, atunci orice operă cu adevărat originală, are *pentru epoca în care a fost creată*, caracterul *m.* A avea *m.* într-o anumită *epocă istorică*, înseamnă deci pentru o creație artistică, a avea trăsături care nu puteau exista altă dată, trăsături care le neagă în mod dialectic pe cele ale operelor trecute. Eminescu era modern, aici la noi, în a doua jumătate a veacului trecut, pentru că numai prin preluarea în cadrul unei anumite spiritualități naționale și al unui anumit moment al acesteia a tot ce s-a făurit viabil în poezia noastră anterioară și prin sprijinirea pe acea realitate a fost posibil saltul calitativ pe care l-a făcut el; iar această noutate a fost posibilă numai pentru că receptivitatea estetică a epocii era coaptă pentru noutatea lui. *M.* lui Emi-

nescu a devenit apoi parte integrantă a culturii noastre, element constitutiv al sensibilității noastre și a pregătit afirmarea m. lui Arghezi, de exemplu, pentru epoca în care el a creat și m. poezilor noștri de azi, pentru epoca noastră. (M. Br.)

modern-style

stil cultivat în artele aplicate din Franța, Germania, Anglia, Italia, Spania, Norvegia etc., în jurul anilor 1900 și caracterizat prin preferința pentru liniile curbe, formele alungite și arabescurile unduioase, recursul la floră, ca pretext pentru un întreg repertoriu de forme tratate în spirit naturalist. Frecvent în mobilier, legătorie, orfevrărie, ceramică, țesături, m.-s. a devenit o manieră artizanală prețioasă (pendule, statuete de fildeș și metal, încrustate adesea cu materiale rare), nu lipsită de fantezie, de ingeniozitate împinsă pînă la simbol, adesea expresivă și grațioasă. Pe lângă decorația arhitecturală, m.-s. a mai influențat vag și arta afișului, pictura și sculptura (Rodin, Gauguin, Maillol, Denis, Sérusier, Bernard, Lautrec). Prezența lui mai e identificată în mișcarea Sécession*, la Munch etc. Se mai numește și Art Nouveau, stil 1900 iar în Germania corespunde tendinței denumite Jugendstil*. (R.S.)

Moles, Abraham A. (1920)

psiholog și estetician francez, reprezentant al teoriei informației în estetică, cu aplicări speciale la muzică. Este unul dintre primii care a aplicat teoria informației la psihologia percepției obiectului estetic, ca și la receptarea fenomenului cultural, mai ales pe canalele așa-numitelor mass-media. Pe baza psihologiei informaționale, el stabilește principiul fundamental al „pragurilor de percepție”, conform căruia, cantitatea de informație a unei opere de artă temporale (muzicale, dramatice) nu trebuie să fie, în esență,

mai mare decît capacitatea de receptare senzorială (experimental stabilită) a omului, pentru a putea fi percepută, dar nici nu trebuie să se afle cu mult sub această limită maximă, pentru ca opera să nu fie considerată banală, plictisitoare. Parametrii psihoinformaționali ai conștiinței umane devin astfel relevanți sub formă de criterii estetice. O distincție esențială introdusă de M. este și cea dintre informația semantică a unei opere, caracterizată ca logică, enunțabilă, traductibilă și pragmatică (de ex. partitura unei piese muzicale), și informația* estetică, intraductibilă dar transpozabilă, pretindu-se la parafrază (de ex. libertatea lăsată interpretului de către partitură). Pornind de la opoziția dintre originalitate și inteligibilitate, M. plasează originalitatea printre valorile estetice fundamentale, dătătoare de informație, în vreme ce formele inteligibile (banale, cunoscute) reduc imprevizibilitatea mesajului, surpriza și deci valoarea informativă și, respectiv, estetică a operei. M. este totodată unul dintre inițiatorii procedeelelor de modelare* cibernetică a procesului de creație, sugerînd coordonatele unei arte permutaționale* și punînd bazele unei estetici experimentale. În ultima vreme M. se orientează tot mai mult spre schițarea unei sociodinamici a culturii de masă și spre analiza multilaterală a raportului artă-tehnică (respectiv om-mașină) în civilizația contemporană. Op. pr.: *Informationstheorie der Musik* (1956); *Théorie de l'information et perception esthétique* (1958); *Communications et Langages* (1964); *Sociodynamique de la culture* (1967). (V.E.M.)

Mondrian, Pieter Cornelis, zis Piet (1872—1944)

pictor olandez, teoretician al artei moderne, inițiator al curentului abstract al neoplasticismului* și, alături de Theo van Doesburg,

al revistei și grupării *De Stijl* (Stilul, 1917). Gîndirea și activitatea sa sînt dominate de cercetarea surselor purității plastice, M. teoretizînd reducerea mijloacelor de expresie la raportul esențial întruchipat de intersecția în unghi drept a două linii. Se concretizează astfel tendința, de esență metafizică, a exprimării absolutului, făcîndu-se abstracție de ceea ce artistul numește lumea aparențelor și a contingentului. Avînd la bază constatarea procesului de îndepărtare a omului modern de natură, concepția estetică a lui M., aceea a *denaturalizării*, prin care se înțelege abstragerea și aprofundarea, se concretizează prin căutarea vehicolului unei gîndiri independente de timp și spațiu. Ea este prezidată, în viziunea teoretică a pictorului olandez, de rigorile raportului mai sus menționat, considerat ca dinamic, adică de imaginea unui echilibru asimetric. Tot de aici decurge și austeritatea (manifestată prin limitarea la un număr redus de culori fundamentale) viziunii neoplasticismului. Op. pr.: *Realitate naturală și realitate abstractă* (1917); *Neoplasticismul* (1920). (M. Na.)

monodie

stil muzical bazat pe simpla succesiune a sunetelor melodiei. Caracteristic întregii culturi muzicale a Antichității, a Evului Mediu european (pînă în sec. al IX-lea), ca și creației populare din multe țări ale globului, stilul monodic poate fi considerat drept *starea fundamentală* a artei muzicale premergătoare complexității introduse de cîntarea pe mai multe voci. Folclorul românesc este un tipic exemplu de muzică monodică în care relația esențială dintre melodie și text se exprimă prin factura variată a duratelor și accentelor ca și prin bogăția desfășurării melodice. În tradiția compozițională, începînd cu sec. al XV-lea, destinul m.

se confundă cu acela al *ariei acompaniate* și al genurilor la care ea participă, definindu-se prin opoziție cu stilul polifonic. (L.)

monotematism

tendință de unificare a unei compoziții muzicale ample, prin raportarea tuturor configurațiilor apărute în cursul desfășurării, la un nucleu tematic generator. Caracteristic multor forme alcătuite dintr-o singură mișcare, m. capătă valențe simbolice în romantism*, cînd guvernează diversitatea mișcărilor unei sonate sau simfonii, realizînd uneori chiar o sinteză finală a elementelor tematice derivate. (L.)

Montesquieu, Charles Louis de Secondot (1689—1755)

scriitor și filozof iluminist francez. Influențat de senzualismul empirist al lui Locke*, M. stabilea o legătură intrinsecă între frumusețe* și gust*, definindu-l pe acesta din urmă, drept facultatea de a determina rapid și exact caracterul și măsura plăcerii (desfătării) oferite omului de un obiect oarecare. M. distinge satisfacția pe care ne-o provoacă calitatea practic-utilitară a unui obiect, de impresia de frumos, desfășurată de un obiect fără o funcție utilitară directă, fără a trasa însă, cum va face Kant mai tîrziu, o demarcație absolută între ele. Cercetările sale asupra frumosului se bazau pe constatări și date furnizate de psihologie. Ca și ceilalți ilumiiniști francezi (Voltaire, Rousseau, Diderot) M. lega și el activitatea artistică de multiplele fațete ale existenței sociale și activității politice, considerînd-o parte a luptei poporului pentru progres și demnitate umană. În spiritul materialismului mecanicist al „determinismului geografic”, printre fondatorii căruia se numără, M. a încercat să explice, în mod teoretic, fenomenele vieții umane (ca obiect al artei) și creația artistică însăși, în mod direct, prin

acțiunea legilor naturii sau prin analogie cu fenomene naturale. Op. pr. : *De l'esprit des lois* (1748) ; *Lettres persanes*, 2 vol. (1721) ; *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence* (1734). (V.E.M.)

monumental,

categorie estetică, variantă a sublimului, în care măreția se manifestă prin mărime. În m. se întâlnesc sublimul intensiv și cel extensiv, conținutul larg și forma grandioasă. Exteriorizarea corespunzătoare a unei esențe vaste, într-un fenomen, de asemenea, vast a născut acest termen, aplicat inițial dimensiunilor materiale și extins apoi asupra unor semnificații spirituale, respectiv, folosit mai întâi pentru desemnarea spațiilor întinse și a unei trăsături proprii imaginilor spațiale (*monumentul arhitectonic și sculptural*) și identificat apoi, prin analogie, în alte ramuri artistice (muzică, literatură, teatru, film). Sensul general-estetic s-a inspirat cu precădere din sensul particular — plastic (m. artelor spațiale antic-orientale sau medieval-gotice ; „plastica monumentală” ca specie ; planul leninist al „propagandei monumentale” din 1918), dar s-a particularizat și în noi domenii („romanul monumental” ș.a.). (I. I.)

morfologia operei,

studiu analitic al formei unei opere de artă, radiografie a formei, a structurii unei lucrări artistice date. Prin extensie (din biologie și apoi din lingvistică) examenul morfologic privește distingerea legăturii dintre elementele ce conferă stabilitate formei. Morfologia artei, ca atare, cuprinde și sistemul de reguli de edificare a unei forme date, potrivit unei reprezentări ideale (tripla condiție de

unitate a tragediei antice, ordinele arhitecturii, formele poetice fixe sau muzicale etc.). Dezvoltată intens prin cercetările structurale, m. o. s-a extins și asupra relației dintre structură și semnificație. În estetica informațională, examenul morfologic exprimă mărimile definitorii, la nivel macroestetic, ale operei, sintetizate în cele din urmă în valoarea entropiei acesteia, adică într-un parametru al realizării, prin comunicație, a informației estetice. (M. Na.)

Morpurgo, Tagliabue Guido (1916)

estetician italian, profesor la universitatea din Trieste. Este autorul a două excelente lucrări : *Il concetto dello stille* (1951) și *L'Esthétique contemporaine* (1960). De formație și orientare fenomenologică, M. a rămas tot timpul credincios principiilor inaugurate de Husserl, pe linia unor analize care să ducă treptat la dezvăluirea esenței fenomenului studiat. *L'Esthétique contemporaine* rămâne, fără îndoială, cea mai sistematică sinteză în materie de istorie a doctrinelor estetice actuale. Abordînd problematica unor curente și orientări estetice ce nu au nimic comun cu fenomenologia, dintr-o perspectivă fenomenologică și cu o metodă ce pare a-i aparține exclusiv, M. ajunge întotdeauna la concluzii interesante, după cum ne-o demonstrează de altfel studiile sale în problema limbajului estetic ca și altele. (Gh. A.)

Morris, Charles W. (1901)

filozof și lingvist american, elev al lui Ch. Peirce *, ale cărui cercetări în domeniul teoriei semnelor le continuă, punînd bazele semioticii * generale, disciplină orientată spre analiza sistemelor de semne și de limbaj precum și a funcțiilor lor. M. a legat puternic semiotica de interesele esteticii, ana-

lizind funcțiile specifice ale semnului estetic. În *Bazele teoriei semnelor* (1938), M. pornește de la premisa că trăim într-un univers de permanență semioză, semnele constituind fundamentul ontologic a trei tipuri de relații: cu obiectele (relația sau funcția semantică), cu persoanele (relația sau funcția pragmatică) și cu celelalte semne (relația sau funcția sintactică). De o deosebită importanță pentru estetică sînt și distincțiile ulterioare pe care le face între semnele *unisituaționale* și *plurisituaționale*, *personale* și *interpersonale*, *vagi* și *precise*, *ambigue* și *nonambigue*. Caracteristic pentru semnul estetic (opera de artă) ar fi în primul rînd faptul că îndeplinește o funcție referențială, creînd totodată un proces de valutație. Dacă în cazul celorlalte semne valoarea este reprezentată numai de *designatum* (realitatea la care se referă semnul respectiv), semnul estetic indicînd o valoare dată, posedă, în același timp ceva din ea. Astfel, opera de artă reprezintă nu numai semnul unui alt lucru, ci în primul rînd, propriile ei semne, oferind interpretului multiple posibilități de referință. Artist este, după M., acela care reușește plămînuirea unor obiecte cu o structură semnică atît de complexă, incît solicită activitatea de alegere și interpretare referențială a contemplatorului. Pe fundamentele semioticii generale elaborate de M. și a clasificării triadice a semnului introdusă de el, se bazează interpretarea modernă a fenomenului de artă ca proces semnic și a operei de artă ca ansamblu de semne purtătoare ale informației estetice, demers analitic propriu *esteticii informaționale* *. Op. pr.: *Esthetica and the Theory of Signs* (1939); *Individual Differences and Cultural Patterns* (1948); *Signs, Language and Behaviour* (1946); *Significance, Signification and Painting* (1952). (V.E.M.)

Morris, Willy (1834—1896)

estetician englez, celebru reformator al artelor decorative, elev al lui Ruskin *. Ostilitatea față de înstrăinarea omului în procesul muncii industriale l-a făcut să proclame reîntoarcerea la producția artizanală drept unica formă acceptabilă de travaliu individual. El identifică astfel arta cu artizanatul, considerat ca muncă agreabilă. „Arta, afirmă el, este un travaliu ce justifică osteneala de a fi făcut... și a cărui efectuare este plăcută în sine” (*Art and Socialism*). M. presupune că omul este artist în mod natural, cu condiția ca instinctul său să nu fie stîngherit de piedici sociale. Confluența dintre muncă și artă este văzută de M. în bucurie. Nedreptățile sociale și economice coincid cu o distrugere a artei; un program de echitate socială aduce însă un stimul înviorător al artei. Ideile sale artistice sînt expuse și în romanul utopic *New from nowhere* (1890) unde imaginează o țară în care principiul artei e egal cu cel al muncii fericite. Acest principiu al „frumosului-bun” va fi cel ce va călăuzi societatea viitoare. Eliminarea mașinilor și reîntoarcerea la artizanat, permit oamenilor să-și manifeste liber fantezia în realizarea unor produse variate, ce le exprimă esența (asemeni obiectelor artei). Idealul artistic și social, evident utopic și arcadian al lui M., are meritul de a fi subliniat legătura intrinsecă dintre artă și condiționarea ei socială, precum și intima ei comuniune cu activitatea de obiectivizare a esenței umane prin muncă. (V.E.M.)

motiv

idee artistică, temă a unei opere de artă în general; temă literară, adesea de frecvență mare în literatura națională sau universală a unei sau unor epoci, repetîndu-se în variante deosebite între ele în funcție de

concepția filozofică care le conferă semnificația (de ex., motivul prometeic cunoaște aproximativ 70 de variante literare de la Eschil și până în zilele noastre); *m.* este și elementul de bază coerent al unei piese muzicale; combinarea *m.* înrudite, care pot fi ritmice, melodice și armonice, constituie tema muzicală. (R.S.)

mozaic

decorație pavimentală sau parietală realizată într-o tehnică specială, constând din asamblarea unor bucățele în formă de cuburi sau fragmente neregulate din marmură, sticlă, pietre naturale, ceramică, smalt etc., fixate printr-un liant pe o suprafață preparată în prealabil. Pentru frumusețea sa inalterabilă și prețiozitate *m.* este folosit și în ornarea mobilierului și giuvaerurilor. În decorația contemporană, utilizarea *m.* în arta monumentală s-a extins, fiind preluată de artiștii din toate țările și constituind una dintre artele cele mai legate de căutarea unei decorații arhitecturale conformă noilor cerințe. (A.M.C.)

Müller-Freienfels, Richard (1882—1949)

psiholog german, unul dintre fondatorii psihologiei artei. Susținător al vitalismului filozofic-psihologic, prin dezvoltările date teoriilor impresiei sentimentului, relației practice-teoretice în activitatea psihică, M.-F. a elaborat o doctrină despre valoarea fenomenelor psihice care i-a permis analiza specificului estetic al activității și formularea unor observații originale cu privire la creația artistică și la receptarea operei de artă. Astfel, doctrina „reacției psihologice”, conform căreia sentimentul se formează nu ca o reproducere interioară a percepției obiectului ci ca reacție față de stimulii exteriori, a înrădit fundamentarea psihologiei artei ca analiză a sentimentului estetic. M.-F. con-

cepe sentimentul estetic drept singura valoare independentă a activității psihologice, acesta fiind activ pe măsură ce introduce ceva totalmente nou și neasemănător obiectului perceput și autonom prin reacția individului față de stimulii obiectelor, caracteristică prin care devine superior practicului (valoare instrumentală, intermediară) și teoreticului (valoare intrinsecă). Reacția proprie sentimentului estetic este analizată de M.-F. pe baza ideii de „impresie estetică” presupunând participarea ca și contemplarea, idee care avea să-i servească în definirea artei. Corelatul spectator-autor pe baza căruia analizează etapele „impresiei estetice”, implicând participarea contemplativă-activă, îl ajută pe M.-F. să definească polaritatea impresie-inspirație ca punct de întâlnire al vieții cu arta. În artă, viața ar apărea fixată în forme obiective contigue receptării ei. În concepția psihologistă-estetică a lui M.-F., viața, în sine participare și spectacol, devine, prin forma artistică, locul de reunire a activității cu contemplația prin intermediul fanteziei. Plăcerea estetică fundamentată pe „principiul celui mai mic efort” (*Prinzip der kleinsten Kraftmassen*) este concepută ca predominant contemplativă, ea putând deveni însă prin intensificarea activității conștiinței, sursă a „impresiei artistice” din care poate să se ivească o nouă operă. În ciuda determinărilor speculative care formalizează dinamica reciprocei realitate-artă și a accentului excesiv pus pe raportul dintre contemplație și activitatea creatoare, *psihologia artei* a lui M.-F. propune, prin însăși structura ei, un sistem de analiză cu ajutorul căruia elementele constitutive ale artei se diversifică și pot fi astfel mai nuanțat interpretate. Totodată, *psihologia artei* introduce în cercetarea estetică atât un fundament pentru respingerea apriorismului valorilor și a de-

terminismului vulgarizator al experimentalismului, cit și o mai largă abordare a rolului individului constituit ca subiect estetic. Op. pr.: *Psychologie der Kunst* (1912); *Persönlichkeit und Weltanschauung* (1919); *Philosophie der Individualität* (1921); *Erziehung zur Kunst* (1925); *Psychologie der Musik* (1936). (L. D.)

Munro, Thomas (1897)

estetician american deschis orientărilor filozofice diverse, inclusiv marxismului, fondator al societății americane de estetică și cu o îndelungată activitate care-l plasează în fruntea gândirii estetice americane a acestui secol. Contribuțiile sale se integrează mai ales în optica filozofiei și sociologiei culturii, din care privește probleme ca: tipuri de artă și stiluri, relația esteticii științifice cu istoria artelor, interdependența dintre arte, educația artistică, evoluția în artă, rolul social al artei, determinismul socio-economic în artă, originea tradițiilor artistice, complicate și simplificare în artă, tendințele regresive în artă, orientări și tendințe în filozofia culturii cu referire la artă, artă și știință. Adept al așa-numitei teorii *tehnice* asupra artei, M. privește arta ca un mijloc în vederea atingerii unui scop social și discută valoarea ei într-un sens instrumental și funcțional, fără a face însă abstracție de specificitatea ei. Perspectiva umanistă și progresistă, sesizarea problemelor sociale acute și a expresiei lor artistice formale și stilistice dau întinsei sale opere o actualitate deosebită. Op.: *Scientific Method in Aesthetics* (1928); *Great Pictures of Europe* (1930); *The Arts and Their Interrelations* (1949); *Toward Science in Aesthetics* (1956); *Art Education: its Philosophy and Psychology* (1956); *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History* (1963); *Oriental Resthetics* (1965). (I. P.)

muzicalism

calitate a muzicii de „a ajunge la expresie, fără a trece prin semnificație” (M. Dufrenne), invocată și de o serie de alte arte drept scop suprem. Cu Verlaine și, mai ales, Mallarmé, arta poetică tinde spre identificarea cu acel ideal sincretic, de origine romantică („de la musique avant toute chose”), prin care se încearcă să i se răpească muzicii darurile ei; spre el aspiră de asemenea și unele tendințe din pictura nonfigurativă ca și din alte domenii care, în mod incidental, își pot lua calitățile muzicii drept model. (L.)

muzicalitate

concept din teoria artei și literaturii care se referă la consonanța interioară sau exterioară a unui text literar, a unei opere muzicale sau la calitățile interpretative ale recitatorului ori executantului, la sensibilitatea prin care știe să citească intențiile de acest ordin ale autorului (compozitorului). Se vorbește astfel despre *m.* interioară a poeziei simboliste sau de *m.* interpretării unor balerini. O *m.* remarcabilă prezintă textele lui Thomas Mann de comentare narativ-descriptivă a unor opere de Wagner (nuvela *Tristan*) sau de Schönberg (romanul *Doctor Faustus*), despre care s-a spus că, prin virtuozitatea evocării, concurează muzica acestora, fiind o prestigioasă *interpretare* a ei cu mijloacele literaturii. Și Mallarmé a căutat să transpună în eufonia rafinată a versului său, melosul wagnerian. Transpunerea muzicală a făcut obiectul veleităților unor pictori expresioniști și abstracționiști, dotați cu simțul *m.* (L.)

muzică

artă a sunetelor ce s-ar putea încadra în accepțiunea foarte largă de „umanizare a domeniului sonor”. Implicațiile profunde pe care le are în conștiința umană, valoarea nelimitată ce i s-a atribuit din cele mai vechi

timpuri, sînt atestate de vastul patrimoniu al mitologiei. Autonomia artistică și evoluția spre formele complexe ale *m.* sînt condiționate de acceptarea primordialității sunetului cîntat față de cel percutat, a duratelor sonore bazate pe frecvențe regulate, *muzicale*, față de accentele ritmice. Deși nu se poate determina istoric momentul trecerii de la manifestări de pură ritmicitate, asociate cu gestică operatorie sau coregrafică, la subordonarea acestora de către un continuu sonor, stabilizat la anumite nivele de frecvență, totuși, supraviețuirea unor structuri muzicale străvechi în folclorul diferitelor popoare permite reconstituirea spectaculoasei evoluții a artei muzicale spre punctele ei culminante, identificate în creațiile monumentale ale ultimelor secole. Pe de altă parte, concepțiile teoretice despre *m.*, începînd cu cele care îi afirmă atribute demiurgice („Tot ceea ce zeii înfăptuiesc se săvîrșește prin recitare cîntată” — *Catapatha Upanișad*) în cosmogoniile aparținînd multor popoare sau îi exaltă presupuse virtuți transformatoare, terapeutice și pînă la dezvăluirea nuanțată, și din ce în ce mai complexă a funcțiilor estetice, pot oferi și ele o explicație parțială a naturii fenomenului muzical. Valorificarea calităților estetice ale sunetului emis de vocea umană, a fost întotdeauna orientată de către o aspirație socială sau individuală, de unde și străvechea asociere dintre *m.* și un text care trebuia s-o explicitizeze. Problema raportului dintre structura invizibilă și efemeră a *m.* și universul existențial al omului este soluționată pe această cale în toate culturile tradiționale. O ierarhie funcțională a valorilor constituente ale *m.* se definește din această cooperare, imprimîndu-i anumite linii de evoluție. Factorul ritm, dintr-o constantă biologică valorificată la limită prin automatismele corporale depersonalizante ale ritualelor pri-

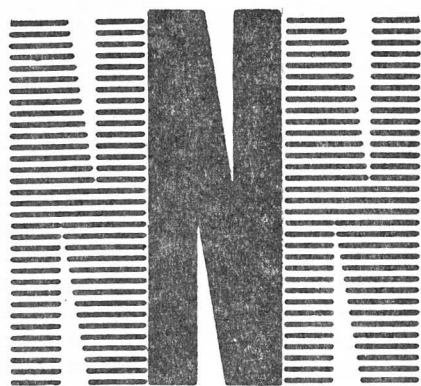
mitive, devine o constantă rațională a structurii muzicale. Căci sunetul muzical, drept constantă afectivă și estetică, drept valoare primordială, proiectîndu-și un ritm propriu de substituire a nivelelor de energie sonoră în cicluri de frecvențe, definește astfel două *sensuri de convertibilitate* ale duratelor muzicale: unul *ritmic*, raportat la o unitate de timp explicită sau implicită sau la un grupaj al unităților de timp, altul *melodic*, raportat la tonul fundamental. *Un al treilea sens de convertibilitate*, de data aceasta extramuzical, rezultă din simbioza sunetului cu cuvîntul și deci cu *textul poetic*, care, impunînd parametrul său propriu de natură structurală (accente, silabe, versuri), temperează și antagonismul posibil dintre duratele melodice și unitatea de timp. Codificarea riguroasă a acestor sisteme funcționale într-o unitate stilistică, raportată la diferite împrejurări ale vieții sociale, limitează inovația și împiedică evoluția anarhică a structurilor muzicale în sinul tuturor culturilor de tip tradițional. Folclorul românesc de pildă a putut conserva exemplare melodice rudimentare prin cîte două, trei sunete, reminiscențe ale unor vechi rituale, alături de modele dezvoltate prin cooperarea melodiei, ritmului și poeziei în cadrul stilului așa-numit *giusto silabic*. Cultura muzicală elenă ne pune în fața unui caz foarte semnificativ de codificare a întregului proces de creație și valorificare a producțiilor poetico-muzicale, de la stadiul structural și stilistic, pînă la cel etic. Doctrina elenă a *ethosului m.*, transmisă prin scrierile marilor gînditori ai antichității, are în vedere capacitatea expresivă și transformatoare a fiecărui *mod* (ritmic, melodic, stilistic) emanat dintr-o colectivitate regională, de unde și denumirile generice de *mod ionic*, *doric*, *frigic*, *lidic* etc. Polemica dintre principalii reprezentanți ai filozofiei elene, Platon, care respingea cu hotărîre orice *mod*

aducător de desfătare, și Aristotel, adeptul imitării pasiunilor prin *m.* și poezie, se poate desfășura numai pe fondul definirii foarte minuțioase a atribuțiilor expresive ale modurilor. Teoriile lui Pitagora cu privire la universalitatea raporturilor numerice deduse prin diviziunea unei corzi vibratorii stimulează tentativele de absolutizare a acestor raporturi, fapt ce se poate remarca până în Evul Mediu la teoreticienii eclesiastici, ca de pildă Sfântul Augustin (354—430) sau Boetius (475—525), cel care contribuie la includerea *m.* printre „științele numărului”. Prin Toma de Aquino (1225—1274), *m.* își vede reconsiderate valențele artistice, neglijate timp de secole, situându-se pe locul cel mai de seamă al „celor șapte arte liberale”. Practica muzicală va evolua de la cazul limită reprezentat de austeră „cântare plană” gregoriană, redusă la pure durate melodice, către înveșmântările polifonice din ce în ce mai complexe care necesită definirea statutului compozitorului, a dreptului său la inovație. Tratatul lui Philippe de Vitry (1291—1361), intitulat *Ars nova*, reflectă toate transformările limbajului muzical, orientând totodată dezvoltarea lui pe baze raționaliste și senzoriale. Umanismul renascentist este ilustrat prin scrierile despre *m.* ale lui Zarlino și mai ales Vincenzo Galilei (1520—1591), promotor al stilului reprezentativ, sensibil la sugestiile textului care își va găsi încununarea în genul operei. Restrângerea tipurilor de succesiune melodică la numai două moduri, major și minor, în practica muzicală a sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, permite aprofundarea relațiilor funcționale dintre componente și definirea unor legi de asociere și suprapunere a sunetelor în acorduri conforme cu modelul rezonanței naturale. Tratatul de armonie al lui Rameau din 1722 sintetizează toate aceste legi pe care creația lui J. S. Bach le ilustrase practic cu

o neegalată forță de convingere. Conceptul de armonie tonală care se instaurează în conștiința muzicală a epocii creează premisele autonomiei *m.* față de argumentul poetic, deschizând totodată noi perspective de arhitecturare pentru genurile pur instrumentale. Sfera de expresivitate a *m.* astfel lărgită impune o reconsiderare a problematicei sale și confruntarea pe plan teoretic cu alte forme individualizate ale limbajului artistic. Astfel, delimitării specificului artelor în tratatul *Laokoon* de Lessing (1729—1781) îi urmează o ierarhizare riguroasă a acestora în cadrul sistemelor elaborate de marii reprezentanți ai filozofiei clasice germane. Dacă la Kant, *m.* este abordată doar prin latura ei formală, situându-se prin efemeritatea impresiei senzoriale pe ultimul loc al ierarhiei artelor, în concepția dialectică a lui Hegel, spiritualitatea *m.* este argumentată prin intensitatea efectului produs asupra psihicului uman, prin analogia dintre dinamismul specific limbajului muzical și cel al vieții noastre sufletești. Caracterul nedeterminat al emoțiilor stimulate de fenomenul muzical poate fi compensat, după părerea lui Hegel, prin asocierea dintre muzică și poezie, arte aflate în virful ierarhiei stabilite de marele filozof. Esența ritmică a artei sunetelor și dinamismul ei pur vor constitui nucleul concepțiilor despre *m.* ale lui Schelling, care anticipează astfel metafizica muzicală a lui Schopenhauer. Acesta din urmă, identificând în succesiunile sonore însăși esența volitivă a universului va face din muzică modelul preferat pentru ilustrarea întregii sale concepții filozofice (lumea înțeleasă ca voință și reprezentare). *M.* se va situa astfel deasupra oricărei ierarhii artistice, ba chiar deasupra realității, ea fiind „complet independentă de lumea fenomenelor”, ignorând-o cu totul și „putînd, într-un anumit fel, să-și continue existența chiar dacă

universul ar înceta să existe". Doctrina lui Schopenhauer coincide cu momentul de apogeu al limbajului instrumental, cu marile creații beethoveniene ce atestă plenitudinea posibilităților estetice ale secolului trecut, indică două direcții predominante. Prima, reprezentată de scrierile și creațiile lui Richard Wagner, preconizează o nouă fuziune a *m.* cu poezia și cu celelalte arte în „drama muzicală”, pregătită deja de ideile înaintașilor și de un șir de creații simfonice cu program; cealaltă, ilustrată de E. Hanslick (1825—1904), intuind pericolul unei apropiate destrămări a formelor tradiționale, apelează în mod exclusivist la teza formalistă a *m.* înțeleasă drept pură construcție sonoră, drept succesiune de forme sonore în mișcare, fără contingență cu universul de sentimente și reprezentări al ascultătorului. Criza sistemului tonal armonic și mutația survenită la sfârșitul sec. al XIX-lea, ca urmare a solicitărilor tot mai intense la care acesta este supus în vederea exprimării unor puternice conflicte dramatice, nu modifică esențial cele două orientări amintite. Diferitele „poetici muzicale” apărute la începutul secolului nostru, cu toată noutatea și diversitatea de mijloace propuse, nu fac decât să reia în alte variante ideile rezumate anterior. Estetica programatismului, a subordonării *m.* față de o idee poetică, o sferă de imagini sau chiar o acțiune determinată poate fi recunoscută atât în concepția promotorilor unor curente ce păstrează încă legătura cu funcționalitatea muzicală și psihologică a armoniei tonale dar și în mentalitatea celui mai radical inovator, Arnold Schönberg *,

autorul metodei seriale de a compune *m.* Adoptarea serialismului dodecafonic introduce însă o profundă criză atât în domeniul elementelor constructive ale *m.* cât și în conștiința auditorilor încât justificarea estetică a agregatelor sonore ce rezultă nu mai poate fi susținută decât cu argumentele formalismului hanslickian, adoptate atât de A. Webern cât și de alți muzicieni contemporani, ca Pierre Boulez. Continuarea tentativelor de valorificare a unui domeniu sonor non-tonal, la care participă în egală măsură și zgomotele, prin tehnica electronică și aleatorism, pe de o parte, serializarea integrală sau aplicarea calculului probabilităților, pe de altă parte, impun un dialog tot mai strâns cu disciplinele științifice în măsură să aducă sugestii și clarificări pentru selectarea unor soluții viabile: informatica, cibernetica, electronica împreună cu logica, psihologia, etnologia sau sociologia. Cu toate acestea, majoritatea lucrărilor de prestigiu care abordează estetica muzicii în secolul nostru, aparținând unor teoreticieni ca J. Combarieu, E. Kurth, D. Cuclin, L. Meyer, E. Ansermet, G. Brelêt ș.a. au în vedere, ca sistem de referință, doar *m.* bazată pe reperele tonale tradiționale. Ca un corolar al ideilor dezvoltate în scrierile de mai sus, îmbinarea principiilor armoniei cu elemente ritmice și melodice de proveniență folclorică în creația unor mari compozitori ca Bartók, Enescu, Prokofiev sau Messiaen arată că impresionantul patrimoniu, în care se exprimă de milenii sensibilitatea populară, rămâne permanent deschis pentru sinteze oricât de vaste, oricât de complexe. (L.)



nabiști

grupare artistică postimpresionistă din Franța, influențată de Gauguin, Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Gustave Moreau, ca și de preraphaeliții englezi, caracteristică prin vocația pentru decorativ, exprimarea sintetică și simbolism, în virtutea cărora a făcut să se dezvolte, până la rafinament, tehnicile decorative (pictura pe carton, litografia, afișul, ilustrația de carte, decorul de teatru, vitraliul etc.) și a îmbogățit pe cea a picturii, în general, cu certe și subtile inovații: folosirea tonurilor plate, punerea în pagină liberă, spontană, neprevăzută, în genul stampe japoneze, caligrafia unduitoare, înrudită cu modern-style*. Pentru *n.*, un tablou trebuia să fie, înainte de orice, o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine. O

caracteristică a preocupărilor *n.* era înclinația spre reprezentarea veridică și antiliterară a vieții de familie și urbane și, uneori, tentația simbolismului mistic (cuvântul *nabi*, de origine ebraică, înseamnă *profet*). Simbolismul și decorativismul *n.* constau, în esență, în încercarea intelectualistă și romantică în același timp, de transpunere a naturii în gândire și imaginație, prin *deformarea* obiectivă (tehnică) și subiectivă (retrăirea impresiei). Printre *n.* s-au numărat pictorii Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, P. Sérusier, Xavier Roussel, Maurice Denis, Felix Vallotton și sculptorii Maillol și Lacombe. Principalii teoreticieni ai grupării au fost P. Sérusier, Maurice Denis și Ranson, întemeietor al unei academii la care au studiat și unii pictori români. (R. S.)

naiv și sentimental

dualitate introdusă în estetică prin studiul lui Schiller*, *Despre poezia naivă și sentimentală* (1795), în care acesta dezvoltă ideea potrivit căreia poezii exprimă natura în chip nemijlocit sau doar tind către ea; ca atare, poezia naivă corespunde idealului uman, fără a face eforturi deosebite, prin inspirația directă, prin contactul firesc cu splendida natură, în timp ce, pierzând sentimentul contopirii cu lumea, poezii sentimentali deplîng nostalgic trecutul ireversibil. Atrăși de reflexivitate și de idealizare, ei caută să recucerească, prin intermediul ideii, acordul originar cu lumea. În zorii umanității existase o unitate deplină între fantezie și gândire, între senzațiile, sentimentele și gândurile apărute firesc și necesar din realitate. Această armonie s-a pierdut odată cu dezvoltarea civilizației. Cei vechi știau să-și închidă operele în forme definite și finite, cei noi sînt angrenați în căutarea categoriilor infinite. Naiva înfățișare a formelor de viață primare și-a găsit o expresie desăvîrșită în arta elenă. Nativă naivitate a geniului, întotdeauna ghidat de natură și de instinct, a mai renăscut în creația lui Shakespeare și a lui Goethe. Înmulțirea unor atari genii devine însă din ce în ce mai problematică într-o vreme dominată de artificialitate. Dualitatea psihologică *n.* și *s.* încîlcă de fapt raportul între Goethe și Schiller însuși (și ea va fi aplicată ulterior raportului dintre Tolstoi și Dostoievski). Concepția schilleriană însă a fost dezvoltată de Friedrich Schlegel* în schema sa filozofică asupra istoriei universale și a poeziei romantice. Dihotomia *n.* și *s.* se interferează sau se suprapune în parte unor celebre polarizări din estetica germană: clasic și romantic, apolinic și dionisiac, apolinic și faustic. (I. I.)

naivă (artă ~)

artă autodidactă (consacrată mai ales în pictură), cu trăsături artizanale și populare (peisaj sau portret, decorație de mobilă, an-luminură, firme etc.) caracteristică prin enumerarea și descrierea minuțioasă, intuitivă, a lucrurilor, ființelor, faptelor, detaliilor așa cum se impun ele atenției imediate a artistului, fără o discriminare voit selectivă, aprioric supusă regulilor, prescripțiilor sau tehnicii academice a artelor *frumoase*. Artă primitivă, aflată în afara culturii artistice și a vieții spirituale a epocii, ea păstrează și realizează o viziune proaspătă asupra lumii, nealterată de convenții, teorii și principii de rafinată și înaltă exigență, vădînd, în această privință, o vocație a stingăciei inculte dar inspirate și senine. Deosebiți de artiștii-copii ca și de artiștii-psihopați care, după cum s-a spus, „lucrează numai pentru ei înșiși” (H. Read), naivii au mai fost denumiți și „pictori de duminică”, profesioniști ai unei arte festive a cărților poștale ilustrate, dotate însă cu harul celebrării vieții și nebănuitelor ei frumuseși cotidiene, cu geniul unei optici spontane, de miraculoasă ingenuitate. Artă *n.* este considerată a fi o formă de reacție față de civilizația burgheză modernă, a industrialismului ei apăsător, a academismului savant, filistin și rigorist și de afirmare a sensibilității autentice, depozitară a valorilor purității virginale și genuine. Principalii pictori naivi: Rousseau Vameșul, Vivin, Séraphine, Peyronnet, Bauchant, Bombois. Teoreticianul lor cel mai de seamă a fost criticul german Wilhelm Uhde. (R. S.)

naturalism

1. (În accepțiunea mai generală și, în parte, pozitivă) Tendință a literaturii și a artei de reconstituire a planului real în detaliile sale cele mai verosimile, care îl apropie de unele

exigențe ale realismului *. Sensul peiorativ se referă la lipsa de transfigurare artistică necesară a datelor realului, la o aglomerare exagerată de detalii neesențiale, ne semnificative, nesubordonate unui mesaj artistic, la lipsa de perspectivă estetică a operei. 2. (În accepțiunea istoriei literaturii) Curent literar-artistic apărut în Franța, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea în climatul creat de eșecul revoluțiilor de la 1848, respectiv, de instaurarea și prăbușirea idealurilor și iluziilor republicane din epoca romantismului revoluționar, iar din punct de vedere ideologic, de ascensiunea scientismului și de influențele esteticii pozitivistice a lui H. Taine *, ai cărui exponenți principali sînt : E. Zola *, frații J. și E. Goncourt, A. Daudet, G. Flaubert * (parțial) ș.a. Descoperirile științifice ale epocii (Pasteur, Berthelot, Cl. Bernard) în domeniile fiziologiei, biologiei și sociologiei (Comte, Spencer) au sugerat scriitorilor ideea determinismului. Din estetica lui Taine au fost reținute idei cu privire la faptul că studiul caracterelor trebuie să înceapă cu cel al temperamentelor, că mediul fizic prezează asupra destinului umane, că istoria indivizilor este supusă factorilor unui determinism riguros (cei trei factori : mediu, rasă, moment). Ciclul lui E. Zola, *Rougon-Macquart*, relatează uneori aproape la nivelul unui documentar, influențele vătămatoare ale mediului, viciile și tarele ereditare, fiziologia obsesiilor și maladiilor psihice, a manifestărilor anormale, a cazurilor ciudate, aparent inexplicabile. N. îi este proprie această predilecție demistificatoare către dezvăluirea ascunselor mobiluri sociale, psihologice, mergînd pînă la cele biologice (în special), ale comportamentului uman. Ca reacție la morala conformistă a minciunii convenționale și la creația bazată pe ficțiunea arbitrară, în câteva eseuri teoretice E. Zola elaborează o nouă metodă de creație

(*Romanul experimental, Naturalismul în teatru*). Înclinația către documentarul savant este împinsă de frații Goncourt pînă la cultul pedant și riguros al *descriptivului*, ilustrat de noul tip al romanului introdus de ei, romanul studiu, care vrea să se inspire totdeauna din fapte direct cunoscute și fișate (*Germinie Lacerteux, Renée Mauperin*) evitînd orice comentariu sau interpretare de ordin subiectiv. Ca reacție la patetismul necontrolat, sentimental și melodramatic al romantismului, n. introduce un stil sobru, neutru, simplitatea vorbirii curente. Aceste tendințe semnalate în linii mari, nu diminuează însă valoarea unor creații ale acestui curent. G. Flaubert cu toată ambiția lui de a scrie impersonal, „un roman științific”, rămîne un mare scriitor și artist, iar romanul său *Madame Bovary* depășește cu mult valoarea unei descrieri reci în spiritul „clinicii amorului”. Traducerea în planul artei a ideii determinismului social, fie și de factură accentuat biologizantă, a lărgit considerabil sfera explorării artistice neidealizate a realului, în special în direcția mediilor oamenilor simpli, umiliți de soartă, iar atitudinea scriitorilor, în ciuda *neutralității* mai mult declarative, exprimă tendințele lor *antievazioniste* și profund progresiste. Unele influențe ale n. se fac încă resimțite în plastica și muzica expresionismului *, în special în direcția suprasolicitării stărilor de spirit tensionate și a ilustrației brutale, grotești, voit neplăcute. (N. N.)

național

caracter sau specific rezultat din sinteza elementelor de ordin material, social, juridic, filozofic, etic, estetic etc. definitoriu sau purtînd semnificații particulare prin nuanță, grad de intensitate, atmosferă, al unui popor ; totalitatea notelor distinctive, proprii profilului spiritual al unui popor, modul lui de a

gândi, simți și acționa, atitudinea lui specifică față de marile probleme ale umanității. Specificul n. al poporului român s-a cristalizat de-a lungul multor secole de istorie trăite într-un peisaj geografic variat, în condiții economice și sociale aparte, dispunând de bogate tradiții și obiceiuri, de o factură psihică armonioasă și echilibrată, de o cultură realistă, militantă, în procesul căreia s-a zămislit conștiința comunității de origine, neam, limbă, teritoriu, conștiința unității sale de cultură, atributele sale morale fundamentale: omenia, simțul măsurii, dragostea pentru dreptate, mentalitatea realistă, raționalistă, refuzul misticismului și al bigotismului religios, spiritul de toleranță, de înțelegere, melancolia doinei și a dorului dublate de bucuria de a trăi și încrederea în viitor. Plămădită la confluența acestui complex de elemente materiale și spirituale, opera de artă este în chip natural specific n., poartă adânc imprimată în structura sa intimă amprenta particularităților psihice ale poporului său. Fiind ca o preocupare majoră constantă în activitatea marilor noștri creatori și teoreticieni, conceptul de specific n., intrat în circulația termenilor de estetică, odată cu romantismul, s-a precizat și îmbogățit continuu. Astfel, au fost reținute ca fiind caracteristice pentru definirea originalității artei și literaturii române: limba, cu multiplele sale funcții în formarea, păstrarea, transmiterea și dezvoltarea specificității spiritului românesc; abordarea problematicii izvorite din viața specific n., precum și prelucrarea în modalități proprii a temelor general-umane; legătura neîntreruptă cu tradițiile folclorice, considerându-se creația populară ca un izvor nesecat de inspirație pentru arta cultă; sentimentul naturii prin care se exprimă osmoza, comuniunea sufletească a omului cu natura patriei, cultul tradiției, al umanului, sentimentul de participare

la viața largă a colectivității, simțul măsurii, al umorului etc. Originalitatea n. marchează amplitudinea și valoarea contribuției pe care arta noastră o aduce la patrimoniul culturii universale. V. *universal în artă*. (Gh. Str.)

necesitatea artei

afirmare obiectivă a rolului artei ca formă de activitate esențial umană, indisolubil legată de existența și conștiința socială. Existența umană, la orice nivel al dimensiunilor sociale sau istorice s-ar afla, implică acțiunea omului pentru satisfacerea nevoilor de hrană, adăpost, îmbrăcăminte etc., cerința de a cunoaște forțele naturii și a le supune voinței sale, dorința de a schimba fața lumii pentru a-și asigura un succes existențial mereu sporit. Dar, ce necesități satisface arta, de ce a simțit omul nevoia să facă din ea un însoțitor permanent al vieții sale, ce contribuție poate aduce ea la mersul său înainte, la realizarea aspirațiilor sale de progres și fericire, sînt întrebări la care gândirea estetică a fost întotdeauna chemată să răspundă în funcție de sistemele filozofice pe care s-a bazat. Estetica marxistă privește arta, care este tot atât de veche ca și omul, ca pe cel mai înalt titlu de noblețe spirituală a ființei omenești, ca pe o formă de activitate specifică și pe deplin umană, urmărind producerea unor valori unice, originale, inedite, ce ating culmile desăvîșirii, ca pe o expresie directă a unei atitudini aparte față de realitate, pe care o reconfigurează potrivit unui ideal estetic. Prin artă omul modifică sistemul de relații cu lumea și cu propriile sale realizări, marcînd în modul cel mai pregnant prezența lui în lume. Artă a fost, este și va fi întotdeauna necesară pentru că reprezintă o formă principală de cunoaștere și transformare a lumii. Ea este o modalitate de manifestare și afirmare a omului total, desăvîșit, care trăiește plenar

și acționează în conformitate cu direcțiile ascendente ale desfășurării istoriei. Artă este un factor esențial de înviuare și modelare a gândirii și sensibilității, de intervenție activă ce schimbă starea societății, raporturile individului cu totalitatea. Artă este un element de prefigurare a viitorului, ajutându-l pe om să se depășească pe sine însuși într-un univers aflat în perpetuă devenire, contribuie la perfecționarea lumii, sporindu-i coeficientul de frumusețe, adevăr, umanitate și moralitate. Valoarea operei de artă depinde de gradul în care ea răspunde acestor necesități reale, de contribuția pe care o aduce la satisfacerea lor. „Artă este cu adevărat valoroasă, cînd omul, ascultînd-o, citînd-o, privînd-o, simte că ea îi devine necesară, indispensabilă, îl transformă, îl educă, îi lărgeste orizontul spiritual” (Nicolae Ceaușescu). (Gh. Str.)

negentropie estetică, v entropie estetică

Negulescu, Petre P. (1872—1951)

filozof raționalist român. A aspirat la elaborarea unei estetici sistematice însă n-a depășit stadiul citorva studii reunite în volumul *Polemice*. Totuși, N. a continuat să emită anumite opinii estetice și mai tîrziu, în lucrări cum ar fi *Geneză formelor culturii. Filozofia Renașterii și Istoria filozofiei contemporane*. A participat la critica esteticii sociologice dar, cu toate acestea anumite teze ale esteticii sale se apropie de cele sociologice. Așa de pildă, N. susține că în artă există o intimă relație între elementul concret-istoric și cel general-uman. Orice sentiment este „al unui anume om dintr-un anume loc și dintr-un anume timp”. După el, actualitatea ar putea face ca artă să devină inaccesibilă generațiilor viitoare, iar pe de altă parte, lipsa de actualitate este incompatibilă cu noțiunea de artă care are ca izvor însăși viața artistului, a poporului și a

contemporaneității. N. judecă opera de artă după criteriul inerent ei, adică avînd în vedere „intensitatea și durabilitatea emoției estetice”. La rîndul ei, plăcerea estetică este în funcție de „un conținut de imagini, idei și sentimente contemplative”. În centrul esteticii lui N. stă categoria de stil. Estetica lui N. este o *filozofie a artei*, o estetică normativă, psihologică și sociologică. (I.I.I.)

Nejedly, Zdenek (1878—1962)

om de știință și istoric al culturii din Cehoslovacia. În revista *Var* (Fierberea), în anii douăzeci, ia partea artei proletare împotriva formalismului. A cercetat legătura creației populare cu mișcarea cehă de eliberare (în *Istoria cîntecului husit*, 1913). A scris o monografie amplă despre compozitorul B. Smetana și o serie de alte studii despre muzica de operă cehă. În lucrările sale de teoria literaturii, N. a studiat tradițiile democratice și realiste ale literaturii cehe precum și valorile literaturii ruse clasice și sovietice. Pentru N. este caracteristică corelarea operei de artă cu viața socială și cu personalitatea creatorului. După cel de al doilea război mondial, N. a scris o serie de studii teoretice cu privire la realizările și sarcinile noii literaturi socialiste cehoslovace. (I. I.)

neoclasicism

1. (În estetică, teoria și istoria artei) Tendință artistică și literară caracterizată prin interesul pentru clasicismul artei grecești, legată de orientarea ideologică democratică, republicană și libertară a epocii iluminismului (sec. al XVIII-lea). Orientarea spre n. a fost inspirată și de săpăturile arheologice de la Herculaneum și Pompei, care au redescoperit lumii moderne idealurile unei arte echilibrate, simplitate, veridicitate și măreție capodoperelor antichității, corespunzătoare viziunii

etico-politice iluministe care exalta virtuțile eroice ale devotamentului luptei pentru emanciparea popoarelor de tiranie și obscurantism, linia realistă în reprezentarea omului și a condiției sale. Aceste idei, sintetizate de teoreticienii *n.* (J. J. Winckelmann *, J. L. David și A. R. Mengs) preconizau, în esență, o reîntoarcere la idealurile antice, respectiv o căutare a cumpătărilor și simetriei, reconsiderarea formei și, în genere, găsirea unor fundamente mai stabile, deschiderea unor orizonturi mai ferme și calme, mai sigure și accesibile către viață. Continuând tradiția raționalistă a clasicismului, *n.* a pregătit terenul pentru afirmarea nu numai a realismului dar și a expresiei plene a pasiunilor și sentimentelor, a mesajului patetic specific spiritului preromantic. Pe planul creației literare, aspecte pregnante de *n.* pot fi semnalate în operele lui Voltaire, A. Pope, J. Keats, Goethe, Alfieri, Lessing ș.a. Sculptorii neoclasiци (J. Chinard, A. Canova, J. Gibson, L. Bartolini, B. Thorwaldsen, I. Martos ș.a.) au opus manierismului și rococoului, dominant în cadrul artei salo-narde, opere în care forma devine mai simplă și mai accesibilă, cultivând mai ales nudul și personajele în atitudini statice. *N.* s-a manifestat în pictură prin exagerarea importanței desenului și a formei (în sensul esteticii clasice grecești) în dauna culorii, a clarobscurului și a valorației cromatice, precum și a detaliului caracterizant, vădind o oarecare detașare programatică de viața contemporană. De aici, impresia uneori de static, schematic, de virtuozitate ușor artificială și aridă din tablourile lui J. L. David, și I. A. D. Ingres, A. J. Gross ș.a., aspect ce va fi vehement combătut de estetica romantică și în special de Delacroix. În arhitectură principalii reprezentanți ai *n.* sînt I. F. Chalgrin, P. Fontaine și Ch. Percier, creatori ai stilului *empire*, precum și K. Fr. Schinkel,

L. von Klenze, A. D. Zaharov ș.a. Predilecția *n.* spre mitologism și spre o artă rece, convențional canonizată, legată de evidentul reflux al patosului revoluționar inițial, a preluat-o academismul *. 2. (În muzică) Tendință de reîntoarcere la principiile și formele unor epoci clasice (de ex. simfonismul clasic, contrapunctul preclasic, muzica instrumentală din sec. al XVII-lea și al Renașterii, muzica vocală din sec. XI—XII etc.). Un sens actual al termenului se referă în special la afinitățile pentru preclasicism și creația lui Bach, notabile pentru orientarea *n.* denumită și *neobaroc*. (V.E.M.)

neoimpresionism

curent definit uneori și ca *impresionism științific* ce impune în raport cu empirismul și spontaneitatea impresionismului, caracterul riguros al elaborării imaginii artistice. Asimilind spiritul descoperirilor din domeniul fiziologiei și psihologiei percepțiilor, *n.* se remarcă și prin aplicația sistematică a principiilor opticii, cu deosebire a *legii Chevreul* asupra contrastului simultan, folosirea culorilor prisme și tonurilor fiecăreia dintre ele, precum și a unora dintre rezultatele cercetărilor lui Helmholtz, Maxwell, N.O. Rood, deși marile realizări ale artiștilor reprezentativi ai curentului nu sînt, în ultimă instanță, expresia altei elaborări, ci rezultatul eliberării culorii, a griii acordate compoziției. Este un moment semnificativ pentru estetică atît în ce privește sesizarea „continuității genetice” (T. Vianu) a artei, cît mai ales, în afirmarea unui nou raport dintre aceasta și știință în momentul în care, fiecare în parte, trăiește o veritabilă resurrecție. Fragmentarea tușei și marcarea expresă a formelor se arată a fi consecințe ale studiului științific al culorii și ale diviziunii sistematice a tonurilor prin tușe mici și juxtapuse (divizionism). Ca urmare, *n.* este deseori redus la *pointilism*,

procedeu prin care realizează această descompunere cu ajutorul tușelor separate, al punctelor (*points*) alăturate. Prin folosirea tonurilor pure și complimentare are loc o intensificare a luminii (în raport cu impresionismul), distincția făcută între culoarea locală a obiectelor și aceea a iluminării lor contribuind la definirea unei alte morfologii a compoziției astfel realizate. Între altele, se constată ameliorarea reprezentării mișcării. N. aduce și tendința de a propune o terminologie estetică stabilizată, reflex, firește, al analizei științifice a elementelor componente ale imaginii, caracterul metodic (Signac este autorul unei lucrări de interes teoretic, *De Delacroix aux neoimpressionisme*, iar Félix Fénéon, critic de artă, purtătorul de cuvânt, prin articole de interes teoretic, cu un pronunțat caracter polemic, al acestui curent), viziunea unitară și modul în care fructifică cuceririle impresionismului conferindu-i caracterul distinct ce-l are în istoria artei plastice. În cadrul său se vor afirma George Seurat, Paul Signac, Théo van Rysselberghe, Camille Pissaro, Henri Edmond Cross, Ch. Angrand, Lucie Cousturier, Maximilien Luce, Henry van de Velde. Fără a aparține curentului, sub influența lui Seurat, trei mari artiști: Gauguin, Lautrec și Van Gogh vor practica scurt timp *divizionismul*, iar *fovismul* lui Matisse va fi precedat de o fază *poin-tillistă*. Folosirea contrastului tentelor și distingerea voită a formelor au împins treptat n. spre o reprezentare statică, pietrificată, geometrizarantă, care a pregătit viziunea cubistă și abstracționistă. (M. Na)

neoplasticism

doctrină creată de Mondrian* în numele „plasticei pure”. N. duce și mai departe potențialitățile plastice nonfigurative apărute latent în cubism. Principiile sale teoretice au fost, susținute, din 1917 până în 1928, în re-

vista *De Stijl**, organul mișcării, și au avut un deosebit răsunet la Bauhausul* din Dessau și la New York. De fapt, n. constituie forma primă și esențială a abstracționismului geometric care a cunoscut o largă azeziune și dezvoltare până în 1945. (V. și eseurile *Neoplasticismul* și *Plastic art and pure plastic art*, ambele de P. Mondrian). (R.S.)

neorealism

curent cinematografic italian de la sfârșitul celui de al doilea război mondial, inspirat din poezia cartierelor sărace descoperită de cineaștii francezi, precum și din teoriile lui Dziga Vertov (*kinoglaz*, filmare pe viu, actori neprofesioniști). Curentul, cu rădăcini și în verism*, are și origini materiale: distrugerea temporară a studiourilor italiene și obligația de a se înlocui platoul cu strada sau cimpia. Mișcarea, cu o ideologie net antifascistă, a dat câțiva cineaști remarcabili: Rossellini, De Sica, De Sanctis, Germi, Soldati, care au influențat și cinematografia mondială. În literatură, având drept sursă ideologică scrierile criticului realist și democrat De Sanctis, condițiile social-istorice și influențele susmenționate, n. s-a afirmat prin C. Pavese, A. Moravia, C. Levi, P. P. Pasolini, S. Quasimodo, A. Alicata, C. Salinari ș.a. În artele plastice, viziunea n. a integrat elemente ale cubismului și expresionismului, într-o modalitate critică, nonconformistă, și dinamică prin Renato Guttuso, Gabrielle Mucchi, E. Treccani, G. Zigaina, Pizzinato etc., prin pictorii moraliști și de șevalet din America Latină, Franța, Spania, Japonia etc. (D.I.S.)

Neue Sachlichkeit (Die ~), (Noua obiectivitate) orientare estetică precumpănitoare în perioada dintre cele două războaie mondiale în pictură, arhitectură și producția obiectelor de consum din Germania. Caracteristică

pentru direcția N.S. (numită astfel, în 1923, de G.E. Hartlaub, directorul de atunci al Galeriilor de artă din Mannheim) este reîntoarcerea la principiile de ordine ale neoclasicismului și ale realismului tradițional, o orientare deci spre formal și obiectiv, spre „pictura de obiecte”, exemplele recomandate fiind, în acest sens, arta naivilor*, a amatorilor, alienaților și copiilor, primitivismul artei populare. Reprezentat prin creația unor pictori ca Kanoldt, Radziwill, Schrimpr ș.a., N.S., numit uneori și *realismul magic*, întruchipează o reacție față de expresionismul* german, respectiv față de tendința denaturării formei ca mijloc de accentuare a expresiei și căreia îi era opusă o reconsiderare cât mai fidelă, mai obiectivă a obiectului. Prin aceasta s-a ajuns la efecte plastice noi, totuși mai mult psihologice decât picturale și care vesteau suprarealismul*. În pictura germană, N.S. n-a însemnat un impuls hotărîtor, capabil să ducă la o dezvoltare fructuoasă a propriilor sale principii. În arhitectură însă, N.S. a determinat o înnoire a artei, industriei și meseriilor, ca noțiune unificatoare a tendințelor ce doreau să pună în locul formelor pure, forma utilitară, optim structurată în vederea scopului ei practic, funcțional. (V.E.M.)

Nietzsche, Friedrich (1844—1900)

filozof, filolog și poet german, preocupat îndeosebi de probleme de etică, psihologie și filozofia culturii și artei. Fără a avea o estetică sistematică proprie și fără să fi prezentat propriu-zis o teorie a artei în nici una din cărțile sale, N. a exercitat o înrîurire puternică asupra unor gânditori și creatori de frunte ai epocii sale și ai sec. al XX-lea (R. Wagner, E. Rohde, J. Burkhard, Th. Mann, G. Mahler ș.a.). Sub influența romantismului, N. a abordat problema valorii și scopului artei, a inferiorității sau superiorității ei în

raport cu morala, știința și filozofia. Artă era pentru N. împlinirea supremului moment creator al culturii. Scopul întregii culturi stă în producerea omului de geniu, al *supra-omului*, iar rolul acestuia este de a *reformula* lumea prin artă. Numai în creațiile artistului transpare, după N., ceva din esența ascunsă a vieții, *voința ei de putere*. Creația artistică era astfel înălțată, absolutizant, la rangul de primordială activitate metafizică a vieții („Existența și lumea nu pot fi justificate decât ca fenomen estetic”). Lumea nevinovată zace în suferință, afirmă N. sub influența pesimismului schopenhauerian, și ea trebuie mîntuită, sarcină ce revine, de asemenea, artei. În demonstrarea acestei afirmații, N. dezvoltă cunoscuta sa teorie a celor două principii spirituale și artistice contradictorii: *apolinicul** și *dionisiacul**, pe care le extinde și la metafizică spre a ajunge la o teorie a eliberării lumii de suferință. Delirul dionisiac este canalizat de spiritul apolonic într-o gândire riguroasă și într-o formă definitivă. Poetul tragic „Eschil (...) este un fiu al lui Apollo, zeul lucid al individuației și al justelor limite”. Glorificînd arta, în spiritul amoralismului*, N. o opune „lumii fără vlagă a raționalului și științei”, ca unica manifestare de vitalitate autentică nemișcată. Acordînd artei un asemenea rol, N. a criticat vehement realitatea artistică și socială a vremii sale aflată sub influența iluziilor iluministe dezmințite în fapt de experiențe revoluționare nereușite, aplatizate de idealul unei morale lașe și fățarnice, scriind astfel cea mai lucidă și contestată parte a operei sale. Bătîndu-și joc de pătura cultă a burgheziei — „filistinii culji” — caracterizată printr-un hedonism mărginit, conformist și comod prin subordonarea valorilor artistice și culturale intereselor lor meschine, ridicîndu-se împotriva demagogiei vulgarității și mediocrității specifice gustului burghez și mic-

burghez, N. va decreta în spirit aristocratic că arta trebuie să fie apanajul celor puțini și aleși, capabili să o înțeleagă și să o celebreze. Pornind de la absolutizarea neistorică a unei situații evidente reale, proprie epocii în care trăia, el greșea, cînd vedea în acțiunea de răspîndire a culturii în mase un rău în sine, cînd cerea artei să neglijeze condiția inteligibilității ei pentru cei mulți. De o deosebită însemnătate pentru filozofia artei este și interpretarea originală pe care a dat-o N. culturii și artei eline în *Nașterea Tragediei*, în care supune de asemenea, unei minuțioase analize problema originii, esenței și rolului tragediei*. Ipoteza sa cu privire la nașterea tragediei din ditirambul cîntat și dansat la festivitățile dionisiace din vechea Eladă este astăzi omologată. Op. : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871) ; *Richard Wagner in Bayreuth* (1876) ; *Der Fall Wagner* (1888) ; *Nietzsche contra Wagner* (1888). (V.E.M.)

nihilism,

(în istoria și filozofia culturii și artei) orientare care neagă valori și idealuri sociale, filozofice, etice sau culturale recunoscute ; în gândirea occidentală modernă, n. a perceput criza spirituală a capitalismului, interpretînd-o însă în mod anistoric și atemporal ca o criză atotcuprinzătoare și eternă a umanității. Apărut încă la Jacobi, termenul este de fapt amplu teoretizat de către Nietzsche, în procesul de răsturnare a valorilor tradiționale pe care îl întreprinde în mod programatic. Criza valorilor tradiționale o mai surprinseseră pregnant Kierkegaard și Schopenhauer. Interpretări ulterioare ale n. găsim în opera lui Spengler, Heidegger, Jaspers, Șestov, Camus ș.a. N. este adesea conjugat cu pesimismul, scepticismul, amoralismul*, cu hipertrofierea tragicului și absurdului. În

teoria estetică, n. se manifestă în forme variate, de la respingerea moștenirii culturale pînă la discreditarea oricăror certitudini axiologice contemporane. În practica artistică, n. dinamitează normele, caracterele, situațiile, structurile stabile, absolutizînd relativitatea lor. Diagnosticînd critic unele cauze și efecte ale disoluției în plan cultural, n. ajunge inevitabil, prin absolutizare, la anihilarea valorii în general și a celei artistice în speță. (I.I.)

normă

1. (În sens general) Linie de conduită și comportament, regulă obligatorie de activitate, instituită ca îndreptar necesar pentru gîndire și creație, bazat pe autoritatea tradiției, a dreptului sau a opiniei publice. Anumiți teoreticieni au interpretat n. ca tip ideal și criteriu suprem al judecăților de apreciere, prin raportare, la care se cere considerată realizarea tuturor valorilor de adevăr, bine și frumos. Dezvoltarea științelor a demonstrat că n. nu sînt nici absolute, nici apriorice cum apăreau în cadrul viziunii idealiste despre lume, ca univers de prezențe stabile, ci exprimă întotdeauna realitatea unei necesități sociale aflată în permanentă schimbare, prefacere, sensul lor fiind, așa-dar, evolutiv, dialectic, iar caracterul lor relativ, circumstanțial. 2. (În estetică) Regulă, canon al creației artistice. Termenul e utilizat în condițiile în care se acceptă ideea că, deși se află într-un proces de continuă înnoire și perfecționare, arta, ca și celelalte fenomene cu valențe estetice, comportă totuși un oarecare grad de stabilitate, pot fi abordate potrivit anumitor reguli proprii diferitelor aspecte sau diferitelor momente istorice ale devenirii lor. Respingînd subiectivismul, arbitrarul, relativismul absolut, soluțiile preconizate de impresionism, intuitivism, iraționalism (care, de altfel, își impun și ele,

n. lor), orientarea științifică în estetică a militat consecvent pentru cunoașterea și recunoașterea legităților reale specifice acestui domeniu, pentru desprinderea din practica artistică a unor principii, reguli, n. indispensabile unui examen estetic riguros, unei cunoașteri și interpretări obiective a operei de artă, a creației și receptării ei. Estetica este deopotrivă o disciplină analitică, descriptivă, dar și sintetică, integratoare, normativă. Valoarea anticipativă a n. estetice, caracterul normativ al generalizărilor de estetică și al metodologiei sale de cercetare, departe de a impieta asupra muncii de creație, asupra spontaneității creatorului sau receptorului de artă, contribuie la o mai profundă înțelegere a fenomenului estetic, conferă artistului înțelegerea libertate spre care aspiră, „punându-l în acord cu legea intimă a creației în el” (T. Vianu). (Gh. Str.)

noul roman

direcție estetică afirmată în câmpul prozei contemporane, inițial în romanul francez (*nouvelle vague*), definitorie prin înlocuirea programată a narațiunii de către o descriere, mergând pînă la amănunt, a lumii materiale obiective, a comportamentului, ca și prin tendința spre vizualizare, decupaj cinematografic, spre exercițiile stilistice de formă și limbaj. În ciuda acestei relative unități de scop pe care și-o propune n.r., uneori definit și drept *antiroman*, el se realizează într-o gamă largă de modalități și perspective. De la tipul de structuri în mozaic, realizat după modelul dispunerii arbitrare a unor figuri autonome, dispunere imposibil de circumscris printr-un anumit principiu de coerență (Nathalie Serrault : *Tropisnes*, 1938, *Planetarium*, 1959), la obstinția cantonării în aparența evenimentelor, asimilată unei suprafețe geometrice și tratată ca atare (Alain Robbe-Grillet : *Une voie pour le Roman*

futur), și, în fine, la filozofia în numele căreia omul există doar în măsura în care ia cunoștință de existența lucrurilor, de aici decurgînd descripția pedantă și exhaustivă a acestora (Michel Butor : *L'Emploi du Temps*, Claude Simon), n.r. se dovedește a aparține viziunii unei estetici de tip obiectivist și a anticipa filozofia defetistă a „dispariției omului” proclamată de structuralism (în speță, Michel Foucault : *Les Mots et les Choses*). Sugerarea vizuală a suprafeței obiectelor, panoramarea într-o lume larvară, depersonalizată, convingerea potrivit căreia omul a fost asimilat de către obiecte (*chosesismul*) iar realitatea nu poate fi decît descrisă, nu și cunoscută, sînt cîteva direcții și idei ale acestei tendințe în fond empiriste, agnostice. Timpul însuși devenind, prin aducerea în același plan a trecutului, prezentului și viitorului, un obiect, n.r. se expune consecințelor negative ale unei optici fascinate și încremenite de atemporal. El a stimulat totuși înnoiri în planul expresiei, reacția pe care o reprezintă față de convenționalism, manieră și psihologizare sofisticată, avînd meritul de a reprezenta un avertisment cu privire la impasul prozei de aparență realistă. Renunțarea la senzațional, în condițiile proliferării unei proze de consum (romanul polițist, literatura sexy etc.), a întruchipat o atitudine, în planul sociologiei literaturii, compromisă însă treptat prin extinderea acestei renunțări, asupra descrierii caracterelor și prin absolutizarea unei suficiențe stilistice împinsă, la rîndul ei, pînă la manieră și snobism. (M.Na)

noul val

denumirea arbitrară prin care se desemnează o grupă de tineri cineaști francezi, care au putut ajunge repede la mizanscenă, grație calităților personale. Grupați în jurul revistei *Cahiers du Cinéma*, unde mulți din ei chiar

scriu, reprezentanții mișcării reflectă, totuși, o oarecare stare de spirit comun, ce s-ar putea sumar defini drept un fel de anarhism mic-burghez, un nonconformism animat de tendința de a dărâma valorile curente, nu atât pentru a le nega, cât mai ales pentru a se instala mai confortabil în ele, prin schimbarea etichetelor și fără atingerea fundamentelor și aceasta „atât pentru formă cât și pentru fond” (Jean Mitry). Ca și neorealismul *, ca și NAC (new american cinema) ca tot ce vrea să includă în firmă noțiunea de nou, fără a avea o conștiință radical înnoitoare, această mișcare, cu toate inovațiile aduse, s-a învechit foarte iute. Principali reprezentanți: Chabrel, Truffaut, Colpi, Resnais, Godard, Demy, Varda. (D.I.S.)

Novalis, (Friedrich Leopold von Hardenberg) (1772—1801)

scriitor german, exponent reprezentativ al poeziei și gândirii romantice. Influențată de filozofia „eului absolut” a lui Fichte *, concepția estetică a lui N., expusă implicit sau explicit în lucrările sale literare, plasează în centrul ei ideea poetului investit cu puterea supranaturală de a transfigura realitatea și de a înfăptui, pe baza forței de plasmuire a eului, o osmoză fericită între legea visului și mișcarea realității. Problema raportului subiect-obiect este pusă de N. în termenii unui „idealism magic” ce consideră lumea subiectivă drept unica realitate, mitul și simbolul acesteia fiind poezia, iar visul, singura sursă de adevăr absolut. N. vede în creația artistică tendința de a suprima, prin actul magic al voinței, dualitatea dintre lumea externă și lumea lăuntrică și de a resorbi mișcarea lumii obiective în pura mișcare a spiritului poetic. În sensul acestei aspirații de a anihila autonomia lumii exterioare (considerată ca simplă iluzie), geniul * este considerat drept „facultatea de a vorbi despre

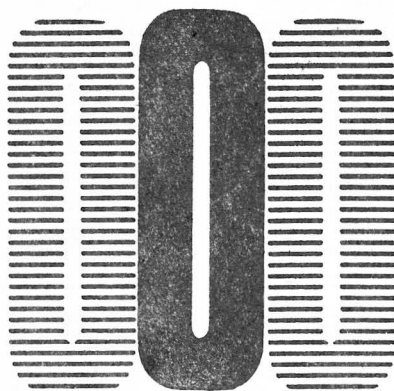
lucruri imaginare, ca despre niște obiecte reale și de a le trata ca atare”. Realitatea se destramă în materialul unui mister poetizat, a cărui supremă expresie este *basmul*. Stadiul cel mai acut al contradicției dintre idealul romantic al lui N. și cel al clasicismului *, îl constituie romanul său neterminat *Heinrich von Ofterdingen* (1802), conceput în mod deliberat ca replică la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în care Goethe * personifică, prin eroul său, idealurile clasicismului *. Critica lui N. este îndreptată în special împotriva modalității realiste a romanului goethian. După N., prin această modalitate, apreciată ca prozaică, se afirmă și se acceptă o realitate socială în care se poate vedea reificarea progresivă a valorilor și relațiilor umane de către modul de existență burghez. Critica romantică a lui N. prin îndemnul la refugiu în fantezie, spre a feri valorile înalte ale spiritului de aplatare și de a menține neistovită setea reală a omului de absolut și de infinit, era, în perspectiva sensului general al dezvoltării istoriei, retrogradă și inefficientă. Această „punere între paranteze” a limitelor și paradoxurilor istorice ale existenței, prin crearea unui univers supraistoric, fictiv (eventual retrospectiv), pe planul purei interiorități, se împletește, la N., cu afirmarea postulatului romantic al „artei de a ne trăi viața prin poezia devenită acțiune” modalitate utopică de a transforma, în spirit subiectivist, legile cele mai profunde ale fanteziei poetice în imperative ale existenței. Alte op.: *Hymnen an die Nacht* (1799); *Die Christenheit oder Europa* (1799). (V.E.M.)

numărul de aur (sau secțiunea de aur, sau proporția divină)

relație matematică între două lungimi, exprimând faptul că lungimea cea mai mică se află față de cea mai mare în același ra-

port în care lungimea cea mai mare se găsește față de suma ambelor. Obținem o expresie cât mai apropiată de valoarea $n. de a.$ prin seria de fracții $2/1 ; 3/2 ; 5/3 ; 8/5...$, numită seria lui Fibonacci. Datorită unor proprietăți geometrice și matematice neobișnuite ale acestei proporții, filozofii au văzut în ea, încă din antichitate (Pitagora, Platon), o chințesură a frumosului și armoniei, aflată, ca relație normală și fundamentală, la baza tuturor diviziunilor formei umane, a structurii plantelor, cristalelor sau sistemelor planetare, la baza proporțiilor operelor arhitectonice și plastice considerate frumoase, la baza celor mai plăcute acorduri muzicale. Proporțiile geometrice sintetizate de $n. de a.$ au fost considerate vreme de secole drept canon artistic. Prin metode experimentale, Fechner a căutat să demonstreze statistic faptul că $n. de a.$ răspunde mai bine decât orice altă proporție dezideratelor sensibili-

tății estetice a majorității oamenilor, iar Zeising afirma că $n. de a.$ reprezintă un „număr fundamental al vieții”, cheia oricărei morfologii, atât în artă, cât și în natură. În practica cotidiană proporția $n. de a.$, transmisă adesea ca secret de fabricație corporațiilor de arhitecți și de zidari, a fost utilizată pentru a se asigura proporția justă între lungimea și lățimea dreptunghiurilor formate de ferestre, uși sau pereți, de ramele tablourilor sau pagina unei cărți. Luată ca normă de creație, proporția $n. de a.$ este ca orice canon, o normă ambivalentă : ceea ce se conformează acestei norme are calități izbitoare de regularitate și armonie iar ceea ce se depărtează de ea dobândește, în schimb, frapante calități de patetism și expresivitate. Mărimea acestei abateri este determinată nu de legi, ci de sensibilitatea artistului, a epocii și locului unde ea este considerată valoroasă din punct de vedere estetic. (V.E.M.)



obiect și subiect estetic

termeni corelativi în al căror raport dialectic se constituie valoarea estetică. Obiectul estetic poate fi un element al naturii (munte, floare, furtună, pasăre etc.) sau o creație umană (obiectul de uz cotidian, opera de artă) ale căror structuri întrunesc condiții pentru a pune în vibrație sensibilitatea* estetică, în condiții socio-culturale determinate. Subiectul estetic este omul în atitudinea estetică, capabil să recepteze, prin senzorialitatea, afectivitatea și inteligența lui, calitățile acestor structuri, apte să-i stimuleze sensibilitatea. Subiectul estetic este istoricește determinat, în ultimă analiză, de condițiile vieții materiale a societății, dar formarea și evoluția lui este extrem de complexă în funcție de interacțiunea tuturor factorilor spirituali care contribuie la constituirea culturii unei societăți anumite. Obiectul

estetic își capătă semnificațiile lui estetice tocmai în funcție de această evoluție complexă, dar totodată contribuie la structurarea subiectului estetic. „Obiectul de artă... creează un public care înțelege arta și e capabil să aprecieze frumosul. Producția dă așadar, nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect” (Marx). Obiectul estetic are o materialitate și un sens. Sensul lui nu poate fi despărțit de materialitatea obiectului, dar se constituie numai prin reflectarea lui în subiectul estetic. Esența lui estetică nu apare decît în raportul contextual : obiect-subiect social. Obiectul estetic făurit de om este rezultatul unei activități antientropice, care organizează elementele lui alcătuitoare într-o structură cu potențialități polisemice, care poate fi decodată diferit, în funcție de ansamblul elementelor componente, intrate într-un moment istoric definit în structura

complexă a subiectului estetic, în structura „cîmpului ideologic” (U. Eco) propriu societății date. (M. Br.)

obiectivare

categorie filozofică și estetică studiată de Hegel și Marx, ce desemnează acțiunea de transformare practică a forțelor, aptitudinilor, gândirii umane, în produse, în rezultate cu o existență obiectivă, în afara conștiinței omului și independent de ea. Prin o., prin activitatea creatoare de valori materiale și spirituale, senzația subiectivă capătă caracter de realitate obiectivă, fiind independent de subiect, dincolo de subiectivitatea sa. În cadrul procesului de o., cu deosebire în cea artistică, subiectul se cercetează pe sine însuși, face din sine însuși obiect de cunoaștere. Prin actul creației, artistul, în mod direct sau indirect, dă expresie materială sinelui său, își devine sieși obiect, știe să facă din sine însuși, din trăirile sale, din universul său interior, obiect de investigație psihologică, obiect de desfătare estetică. Artă și literatura modernă utilizează frecvent procedeul *auto-analizei*, introspecția, prin care autorul se studiază pe sine însuși, își urmărește și cercetează propriile sale stări psihice în vederea valorificării lor artistice. O. estetică surprinde prin particular sensurile, tendințele, generale, realizează universalitatea adevărului artistic. „Adevăratul poet, spunea G. Călinescu, știe să scoată din ceea ce a trăit el, ceea ce e al tuturor și, mai ales, să dea experiențelor lui sfera largă a vieții semenilor săi, știe a trăi în numele contemporanilor și, prin el, al omului universal”. (Gh. Str.)

obiectivizare

acțiune ce definește procesul trecerii de la subiectiv la obiectiv, la recunoașterea caracterului de realitate exterioară al lumii, lu-

crurilor și fenomenelor ei, existente în afara conștiinței omenești și independent de ea. Prin o. se presupune un efort de detașare rece față de obiect, o poziție de imparțialitate, de nepărtinire, care face abstracție de interesele ori impresiile subiective, respectarea obiectului ca obiect, anularea oricărei stări de simpatie dintre subiect și obiect pentru ca actul cunoașterii să poată fi realizat total, integral, nedenaturat. Convenția artistică se bazează pe capacitatea creatorului de a se obiectiviza printr-o autostăpânire rațională a efectelor, prin renunțare la anumite considerente de ordin sentimental, în scopul cunoașterii cât mai autentice a lumii. Reducțiile pe care le implică convenția artistică, veridicitatea și puterea ei de înrîurire multiplană, se cer concepute numai în cadrul unui proces consecvent și determinat de o. V. și *obiectivare*. (G. Str.)

obiectualitate

însușire a obiectului estetic, care constă în a fi cu totul independent de subiect și care ține de caracterul *material* al obiectului estetic, existent în afara oricărei valorizări. Obiectul estetic are drept condiție necesară, dar nu suficientă, condiția o., întrucât caracterul său estetic și-l capătă numai cînd intră în sfera valorizării estetice. O., care este o categorie ontică, nu trebuie confundată cu *obiectivitatea* care este o categorie gnoseologică. (M. Br.)

Odobescu, Alexandru (1834—1895)

scriitor și om de știință român, întemeietorul arheologiei în România. Considerînd că arta este expresia distinctă a simțirii unui popor, O. a militat pentru o „estetică națională” cu baze trainice în arta și literatura națională. O. a cercetat producțiile artistice din principalele ramuri ale artelor române precum

și gustul estetic al poporului, manifestat din timpuri străvechi, apreciind că „în domeniul frumosului românii pot fi mândri de trecutul și prezentul lor”. O. generalizează rezultatele cercetării creației autohtone astfel încât teza *originalității* nu mai apare doar ca o continuare a programului *Daciei literare*, ci devine dovada necesității ca artistul să fie un sincer interpret al vieții poporului. El cerea ca opera de artă să îmbine „simțămîntul frumosului” cu „conștiința patriei”. O. corelează totodată „regulele estetice contemporane” cu moștenirea modelelor frumoase ale creației antice de la care va trebui să învățăm „simțămîntul de perfecție al formei atît în concepție și în orînduirea subiectului cît și în amănuntele compunerii”. O. pledează pentru simplitate, armonia limbii, varietatea ideii și expresiei în unitatea lor. Op. pr.: *Viitorul artelor în România*; *Bazele unei literaturi naționale*; *Repede ochire asupra producțiilor artistice din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului român*; *Pseudokineghetikos*. (I. II.)

olărit

producere a oalelor și a altor obiecte din materiale ceramice. Fazele de prelucrare a lutului sînt: curățirea, dospirea, frămîntarea, formarea pe roată, uscarea, smălțuirea și coacerea. Forma și ornamentarea diferă de la un centru de olărie la altul. Acestea sînt statornicite din vremuri străvechi, de obicei, pe lângă carierele de lut. V. și *ceramină, faianță, porțelan*. (R.S.)

oniric

1. Care se raportează la structura visului și a acelei reverii treze numită popular „cădere pe gânduri”. 2. Care se referă la *onirism**, la estetica oniristă. (D.I.S.)

onirism

structură estetică rezultată din fluxul spontan al conștiinței și opusă celei realiste. În locul tratării fixe, cu prolog, progresie, culminație, deznodămînt, epilog, oniristii vor una mai vagă, mai relaxată, mai slobodă, unde faptele, ca în vis sau ca în hoinărelile gîndului, se grupează în jurul unor centre de interes (temeri, dorințe) obținînd astfel o *coerență*, considerată de ei mai asemănătoare celei din viața reală. Uneori o. maschează tendințele de evadare din realitatea socială. O. caracterizează estetica și arta romantică a lui Novalis* și Gérard de Nerval, aflată sub semnul idealismului magic, creațiile unor simbolişti ca Lautréamont sau Rimbaud, afinitățile mărturisite ale lui Pöe sau Baudelaire, tendințele *picturii metafizice* italiene, suprealismului, ale unor reprezentanți ai expresionismului (Böcklin, O'Neil, Kafka) ale unor promotori ai romanului liric (Proust, Joyce) ș.a. (D.I.S.)

op-artă (artă optică)

denumire generică atribuită operelor subsumabile neoconstructivismului, respectiv structurilor de repetiție, sistemelor seriale ce acordă o atenție predominantă valorii lor optice, *efectelor* estetice ale mișcării obiectelor și formelor în spațiu. Antecedentele unor asemenea preocupări pot fi detectate în reliefurile circulare ale lui Duchamp, în viziunea și concepția cinetică a folosirii plexiglasului sau altor materiale translucide (Moholy Nagy), în *Mobilurile* lui Calder sau experiențele lui Vasarely din preajma anului 1954. Beneficiind de descoperirile și perfecționările tehnice contemporane, unii op-artişti, își realizează texturile lor seriale și *mobilitățile* cu ajutorul tehnicii contemporane, electronice, producînd imagini vibrante în care lumina, culoarea, spațiul și mișcarea conlucrează spre a crea adevărate „balete

abstracte de lumină" (H. Mack). Altă direcție dezvoltă efectele optice obținute prin alternarea dintre suprafețele negre și albe, iluzia de mișcare fiind dată de mișcarea privitorului prin fața imaginii. Tehnicile cele mai diferite, luate din optică, cinematografie, industria electro-tehnică sau mecanică sint, rind pe rind, sau simultan, folosite pentru ca imaginea să capete un surplus de viață. Combinațiile de prisme, plexiglas, aluminiu colorat, proiecții luminoase, discuri în mișcare giratorie, ca și antrenarea prezenței spectatorului în ansamblul imaginii, proprie experiențelor unor artiști ca Le Parc, Tinguely, Schöffer, Hewitt ș.a., acordă *jocului* efemer și contingent un rol primordial, mergând pînă la distrugerea identității și unicității operei, multiplicabilă la infinit și punînd astfel în discuție însăși conceptele clasice de *operă*, *creație* și *autor*. Tehnicile o.-a. vor să marcheze declinul tabloului de șevalet, pictura pretinzînd să se integreze treptat altor arte, spre a constitui noi sinteze și limbațe artistice, corespunzătoare tehnologiei și civilizației contemporane. V. și *artă cinetică*. (V.E.M.)

operă de artă

rezultat al unei activități umane specifice, caracterizată prin structurarea, îndeobște intențională, a unui material în vederea posibilității de a încadra structura obținută în sfera valorii estetice. Această intenționalitate are un caracter cu totul general și nu trebuie confundată cu intenția, declarată a artistului, de a da lucrării sale o anumită orientare care vine de multe ori în contradicție cu înfăptuirea realizată (ca de exemplu, Zola, creator de literatură realistă în pofida intențiilor lui de a face *naturalism* sau D. Pöppelmann, creatorul arhitecturii baroce a Zwingerului din Dresda, care intenționa să fie în perfectă concordanță cu

clasicismul lui Vitruviu). Pe de altă parte, anumite creații umane realizate în epoci mai vechi, în perspectiva unei alte finalități decît cea artistică, în scopuri magice sau religioase, pot fi socotite, într-o valorizare ulterioară, drept o.de a. În complexitatea ei reală, o. de a. este o unitate dialectică între ceea ce s-a denumit *conținutul și forma* * ei. Esența o. de a. nu poate fi înțeleasă decît dacă, fără a părăsi nici un moment viziunea sintetică dintre conținut și formă, cercetăm atît imanența * structurii ei materiale cît și transcendența * socială în mijlocul căreia opera apare sau este receptată estetic. Cercetarea structurii materiale presupune examinarea concretă a materialului asupra căruia lucrează artistul (culoare, sunet, volum, formă etc), cît și a procedeele sale de creație. Se impune însă ca această cercetare, căreia metode moderne (legate de structuralism, semiotică, informatică etc.) îi aduc un spor de rigoare, să fie corelată mereu cu analiza axiologică, pentru a se găsi semnificațiile incluse în mesajul structurat de artist în o. de a. (M. Br.)

oratorie

gen literar oral, care are ca scop persuasiunea ascultătorului și îndemnul la acțiune subsecventă, iar ca mijloc, rigoarea logică și frumusețea stilistică. Genul comportă variații, după temă și după publicul auditor (*rechizitoriul* procurorului, *pledoaria* avocaților, *discursul* politic, *conferința*, *prelegerea*, *cozzeria*, *predica* ș.a.). (D.I.S.)

orfism

denumire atribuită de G. Apollinaire picturii lui R. Delaunay și a celor influențați de el și în care el a presimțit începutul unei arte abstracte, pe cale de a se desprinde de reprezentarea obiectivă și vizuală a naturii. În o. se regăsesc formulele inițiate de

neimpresioniști și cubiști, în modalități noi, figurative ca și informale și prin care, în esență, se urmărește crearea cu ajutorul primatului culorilor pure, dinamismului și contrastelor lor simultane a unei puternice impresii de mișcare, de poetică și expresivă luminozitate (Delanay declara că numai culoarea poate fi în același timp și formă și subiect). O., pe care H. Read îl definește ca fiind „aspectul coloristic al cubismului”, a fost caracterizat de Apollinaire ca „arta de a picta noi ansambluri cu elemente împrumutate nu realității vizuale, ci în întregime create de artist și dotate de el cu o puternică realitate” și a fost denumit, tot de el, „arta pură”. (R.S.)

originalitate

una dintre principalele condiții de a fi ale obiectului de tip artistic și care se referă, în estetică, la condiția de unicat a operei de artă, de exemplar fără alt corespondent, de *elaborat* inedit. Ca element nou în ordinea existentului, ca *lucru* original, obiectul artistic se definește prin gradul său pronunțat aluziv atunci când, prin el, căutăm să ne înțelegem pe noi înșine. El constituie din acest punct de vedere, întotdeauna altceva decât lumea *banală*, direct și curent *cunoscută*. El ne invită astfel permanent la schimbare, la prefacere, la corectarea poziției noastre în societate, în conformitate cu sensurile noului și ale frumosului. Prin faptul că reprezintă o noutate în ordinea existentului, obiectul artistic posedă întotdeauna capacitatea de a ne transporta, cu ajutorul imaginației noastre, de pe planul realului existent, pe cel al realului în devenire. Astfel se explică de ce opera de artă emoționează, întreținând acel sentiment de regăsire specifică, la simpla ei contemplație. Astfel se explică de ce plăcerea artistică se sustrage

ideii de consum a obiectului, stăruind doar la nivelul simplei contemplații. (Gh. A.)

ornament

element de podoabă sau ansamblu de elemente decorative care prin formă, culoare și ritm au menirea de a înfrumuseța, de a întregi compoziția și chiar de a reliefa semnificația acesteia. O. este așadar un accesoriu de înfrumusețare, dar și un gen al artei expresive. De aceea, o. presupune nu numai o tehnică a împodobirii dar și o concepție. Poate fi figurativ, antropomorf, zoomorf, floral, geometric, grafic sau fantezist. O. pot fi combinate prin repetiție, prin simetrie, prin progresie sau liber. O. poate fi interpretat mai mult sau mai puțin stilizat și este adeseori distinct de la un popor la altul. Schimbându-și înfățișarea și funcțiile decorative, de la o epocă la alta, el are un caracter istoric, fiind totodată un simbol, cu un pronunțat caracter național. Limbaajul o. e convențional iar mesajul său e mai general și mai abstract ca la celelalte arte expresive. Indiferent dacă o. este o artă independentă sau un accesoriu care face corp comun cu obiectul pe care-l decorează, el are o largă aplicabilitate în arhitectură, sculptură, pictură, grafică etc., în muzică (arabescul melodic, tritul, accentul, tremoloul etc.), în literatură precum și în obiectele de uz curent (mobilă, îmbrăcăminte, ceramică, bijuterii) materialele folosite fiind și ele variate, iar tehnica de prelucrare adecvată materialelor. (I.II.)

Ortega y Gasset, José (1883—1955)

filozof și estetician spaniol, eseist subtil, de notorietate mondială. Concepția sa despre artă, din *Dezumanizarea artei* (1925), reflectă reacția iraționalistă la aspectele critice ale condiției existențiale burgheze dominate de

înstrăinare și depersonalizare și la raționalismul ei factice, compromis. Influențat de nietzscheanism și existențialism, în special de protestul individualist prin care acestea răspundeau la inautenticitatea, monotonia și anonimatul unei civilizații tehnocratice, denunțând cu perspicacitate, finețe și dezamăgire, dar dintr-un unghi de vedere izolat, aristocratic, fenomenele negative ale democratismului convențional, O. y G. a fost un promotor neoromantic al cultului eroilor, al paseismului și formelor cunoașterii intuitive, mistice, atît în filozofie cît și în artă, în cadrul unei „noi discipline a spiritului”. (R.S.)

Osborne, Henry (1905)

estetician englez, elev al lui C. D. Broad, rămas fidel obiectivului dezvoltării unei „filozofii critice a esteticii, care elimină prezumțiile metafizicii”. În opoziție cu tendințele psihologizante, O. susține teoria unității organice a operei de artă, propunînd o viziune cvasipozitivistă prin promovarea ideii că deși proprietățile formale ale operei nu constituie suportul valorii ei, ele sînt un criteriu al definirii unui produs drept un produs artistic. Alte contribuții sînt aduse de O. prin încercarea de definire obiectivă, în spiritul filozofiei critice kantiene, a frumosului ca și în domeniul axiologiei, al relațiilor dintre estetică și teoria artei, al raporturilor artă-public. Conduce, încă de la înființare

(1960), *The British Journal of Aesthetics*, una dintre cele mai prestigioase publicații de acest gen. Op. pr.: *Foundation of the Philosophy of value* (1933); *Theory of Beauty* (1952), *Aesthetics and Criticism* (1955); *Aesthetics in the Modern World* (1968); *Aesthetics and Art Theory* (1968); *The Art of Appreciation* (1970); *The Oxford Companion to Art* (1970). (M. Na.)

Ovseanikov, Mihail (1915)

estetician sovietic, profesor de estetică la Universitatea de stat „Lomonosov” din Moscova. Specializat în probleme de istorie a esteticii, O. s-a impus printr-o serie de studii ca: *Filozofia lui Hegel* (1959), *Schiță pentru o istorie a doctrinelor estetice* (în colaborare, 1963). El a condus, de asemenea, numeroase colective în redactarea unor lucrări sovietice fundamentale de estetică: *Monumente ale gîndirii estetice mondiale*, *Micul dicționar de estetică ș.a.*, în care abordarea materialist-dialectică a fenomenelor contemporane de cultură cunoaște o interpretare subtilă, întreprinsă de pe pozițiile unei gîndiri sigure și ale unei adînci erudiții. Atît în studiile publicate sub semnătură proprie, cît și în lucrările colective ale căror inițiator și coordonator a fost, O. a manifestat un deosebit interes pentru arta și literatura noastră ca fenomen original de cultură. (Gh. A.)



Pallady, Theodor (1871—1956)
pictor român în a cărui creație, înrădăcită de climatul perioadei sale de studii (cu deosebire de la Paris), se relevă ecourile experiențelor artistice ale impresionismului și ale curentelor postimpresioniste. Personalitate creatoare, sensibilă și echilibrată, stabilind în planul imaginii artistice un subtil acord între gândire și sentiment, P. a pledat pentru echilibrul formelor și o ordine compozițională riguroasă. Viziunea sa estetică este aceea a unui spirit analitic, pătruns de respectul formei și al detaliului caracteristic. Ordonarea și echilibrarea armoniilor lumii exterioare, paralel cu reținerea dimensiunilor poetice ale peisajului sau adâncirea tipologică a portretului în contururi incisive, ce nu ocolesc chiar ironia, rămân constantele crezului său. Un fond de nostalgie și scepticism, exprimate cu rafinament prin armoniile

în surdină ale tonurilor reci, prefigurează concepția sa asupra unui lirism de o tonalitate dramatică. Op. pr.: *Jurnal* (1966). (M. Na.)

Panovsky, Erwin (1892—1968)
istoric al artelor plastice de origine poloneză. Creator al unei perspective iconologice întemeiate pe teoria semnelor, P. s-a afirmat cu deosebire prin lucrări închinat lui Dürer (1945) și alte lucrări ca: *Meaning in the Visual Arts* (1957), *Renaissance et Rennaisances* (1959) ca și prin numeroase studii, articole, conferințe care au fost apoi culese și republicate în volumele *Studies in iconology* (1939) și *L'oeuvre d'art et ses significations* (1969). Metoda iconologică, ca știință interpretativă, se deosebește de cea iconografică, ca pură descriere, dar P. le utilizează în indisolubilă unitate, iar observația după care el ar fa-

voriza semnificația conceptuală, tematică, se bazează pe o neînțelegere întrucât încă din 1924, în articolul *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* el anticipa asupra viziunii structurale. Venind către investigația concretă pe filiera neokantianismului școlii din Marburg (Ernst Cassirer) și bazându-se pe o vastă erudiție, studiile sale sînt un fel de istorie a artei prin concepte sau o filozofie istorică a culturii. P. distinge semnificațiile primare sau naturale (subdivizate în semnificație de fapt și semnificație expresivă), semnificații secundare sau convenționale și semnificații intrinsece sau de conținut pentru ca, pe de altă parte, să urmărească faptul plastic pe baza unor scheme structurale, introducînd o clasificare a semnelor și încercînd interpretări stilistice specifice. Viziunea sa este astfel mai complexă, depășind unilateralitățile și realizînd o analiză istorică a relațiilor noi între științele de observație și artele de reprezentare. Este motivul pentru care opera sa rămîne semnificativă din punctul de vedere al analizei structurale a imaginii plastice. (I. P.)

pantomimă

reprezentare teatrală în care cuvîntul a fost integral înlocuit printr-un repertoriu de gesturi și atitudini. Calitatea estetică definitorie a genului este aceea a transfigurării în mișcare (a feței, corpului, a pantomimilor în spațiu) a conținutului dramatic al scenariului sau al conflictului de tipuri (în *commedia dell'arte*). P. se poate produce ca atare sau în complexul reprezentației teatrale obișnuite. Originea p. se pierde în negura timpurilor, fiind legată de primele reprezentații cu caracter sacru, ca și de formele primigene ale comediei. În Franța a fost ilustrată, în celebrul *Théâtre des Funambules*, prin Deburau. Capacitatea de condensare și interio-

rizare pe care o are, sincretismul imaginilor sale, apelul la asociații și sugestii au determinat resurecția în actualitate a genului (Jean Louis Barrault, Marcel Marceau). Sub numele de *mimodramă*, se înțelege o reprezentare cu mijloacele p. a unor texte dramatice cunoscute (M. Na.)

pantomonie a artei

concept opus celui de *autonomie* (dar dintr-o altă perspectivă decît conceptul de *eteronomie*, cu care de altfel se învecinează), desemnînd prezența artisticului în toate acțiunile și manifestările sociale ale omului: muncă, război, practici magice și religioase, celebrarea diverselor date sau momente din existența individului și a colectivității. Situație caracteristică prin excelență vieții comunităților primitive, cînd artisticul era implicat în toate laturile și componentele existenței și activității sociale, ea s-a continuat în antichitate și evul mediu, practicarea meseriilor și sărbătorile poporului păstrînd o anumită ținută și valoare artistică. Autonomizarea și profesionalizarea activității artistice au însemnat, între altele, o restrîngere a ariei de cuprindere și a forței de pătrundere a artei în viața socială, mai ales în condițiile economico-sociale capitaliste. „Autonomizarea artei — afirma Tudor Vianu — a favorizat elanul ei creator dar a micșorat baza ei de atingere cu întinderea vieții sociale, „îngăduind revărsarea unui val de urîțenie peste lucruri și așezări omenești“. Omenirea a devenit conștientă de acest mare neajuns al civilizației moderne și asistăm în prezent la o relansare a preocupării pentru înnobilitarea cadrului de viață urban, a lumii obiectelor create în industrie etc., cu dimensiunea frumosului, preocupare care în societatea socialistă are condiții obiective de afirmare deosebit de prielnice. Realizarea ei va marca

însă o pantonomie a esteticului, nu a artistului, arta păstrându-și caracterul de activitate distinctă, de manifestare spirituală cu finalitate estetică expresă. (C. R.)

Pareyson, Luigi (1918)

estetician italian contemporan, membru al Academiei Naționale „Dei Lincei” și titularul catedrei de filozofie teoretică la Universitatea din Torino. Gîndirea estetică a lui P. se întemeiază pe conceptul de *formativitate*, ca expresie esențială a activității omului, inerentă tuturor operațiilor sale și cu o pregnanță specifică în artă. Orice operație umană este *formativă*, în sensul că ea constituie simultan invenție și execuție, adică face, inventînd în același timp și „modul de a face”. În artă formativitatea e specifică, avînd un conținut, o materie, o lege : conținutul este personalitatea artistului, el devenind „mod de formare”, adică stil ; materia este elementul fizic, în artă fizicalitatea și spiritualitatea coincidînd ; legea este regula individuală a operei ce urmează să se realizeze. Potrivit concepției lui P., a înțelege opera de artă înseamnă a o judeca și în același timp a o interpreta : judecata constă în redarea teleologiei imanente a formei, adică în compararea operei cu ceea ce ea însăși vrea să fie ; interpretarea nu este nici unică, nici arbitrară, ci prin sine însăși multiplă, adică o cunoaștere în care obiectul se relevă pe măsură ce se exprimă un subiect personalizant. Op. pr. : *Estetica idealismului german* (1950) ; *Estetica : teoria formativității* (1954) ; *Problemele esteticii* (1961) ; *Teoria artei* (1965) ; *Conversații de estetică* (1966) *Estetica lui Kant* (1968). Conduce *Rivista di Estetica*, fondată în 1956. (Gr. S.)

parnasianism

curent sau școală poetică apărută în Franța, la începutul celei de-a doua jumătăți a sec.

al XIX-lea, care a dezvoltat tendințele estetizante ale romantismului, pornind de la virtuozitățile stilistice ale *Orientatelor* lui V. Hugo. Situaarea „patriarhilor Parnasului” (Th. Gautier, teoreticianul școlii, Th. Banville, Ch. Baudelaire, Leconte de Lisle, cel mai reprezentativ dintre ei) pe pozițiile cultului perfecțiunii, al frumuseții pure, fastuoase dar reci, marmoreene și a unei obiectivități lucide și impasibile, antiretorice și antisentimentale, era socialmente condiționată de starea de spirit a unei bune părți a intelectualității franceze a timpului care, consternată de înfrîngerea revoluției de la 1848, de urmările ei, de compromiterea vădită a valorilor civilizației burgheze și a idealurilor ei, optase pentru „mîndra izolare” în „turnul de fildeș”. În atitudinea parnasiană recunoaștem tendințe ideologice comune cu cele ale pozitivismului naturalist și ale realismului și estetismului flaubertian. P. a rămas romantic orin viziunea solemnă și pesimistă, promovarea gustului pentru epoci păgîne, revolte și exotismul marilor depărtări, dar prin cultul rafinat și savant al sugestiei și evocării a anticipat simbolismul. (R.S.)

parodie

1. Specie literară dar și modalitate estetică a criticii emoționale care depășește granițele artei cuvîntului. În literatură p. este aceea creație care reia opere, teme, mijloace artistice, motive și stiluri ale unor lucrări consacrate pentru a le imita într-o formă burlescă, a le satiriza sau ridiculiza subliniindu-le, într-un mod indirect critic, defectele, preferințele, personajele etc., fără ca prin aceasta să înjosească sau să compromită creațiile imitate. 2. Creație care, în comparație cu modelul, este sub raportul valorii lui, neizbutită sau inferioară originalului. 3. Imitare artistică dar exagerată a unei creații trecute pentru a fi pusă în flagrant con-

trast cu realitatea prezentă în defavoarea acesteia și a se obține astfel efectul bunei dispoziții și risului. *P.* poate să-și găsească aplicare în pictura *denaturată*, în transpunerile muzicale cu și fără text, în teatru unde un loc deosebit îl dețin cupletul, apoi vodevilul, revista și travestiul în general, teatrul de estradă și de operă, carnavalul literar etc. În toate cazurile noua creație are o altă dispoziție de spirit, o altă intenționalitate estetică decât cea a operei imitate. *M. Cervantes* a creat astfel *Don Quijote*, parodiind romanele cavalești. În poezia română, un reprezentant remarcabil al acestui gen este *G. Topîrceanu*. (I. II.)

partinitate

atribut fundamental al oricărei ideologii, derivat din apartenența și subordonarea ei, mai mult sau mai puțin deliberată, la aspirațiile, idealurile și interesele unei clase, grup social sau partid politic. Gradul de obiectivitate al *p.* se află în relație directă cu sincronismul acesteia față de cerințele progresului istoric. *P.* în artă reflectă și exprimă miezul estetic-ideologic al creațiilor literar-artistice, orientarea ideologică de bază, sensul și mesajul operelor de artă. Angajarea deschisă, liberă, sinceră, conștientă și consecventă a creatorului față de năzuințele, aspirațiile și interesele poporului său, ale partidului celui mai înaintat, progresist, revoluționar, cu a cărui ideologie se identifică, umanismul mesajului său, definesc natura istoricește obiectivă a *p.* Ogindire selectivă a realității sub specia ideologicului, arta autentică și mare dovedește, în modalități specifice, o atitudine de partizanat, de beligeranță, de situare pe poziții sociale înaintate, este pătrunsă de o vibrație ideologică concretă, atașabilă și subsumabilă, pe arii foarte întinse de influență, intereselor de clasă ale avangărilor revoluționare. Devenind „o par-

te a cauzei generale a proletariatului” (*Lenin*), arta societății socialiste reflectă viața și aspirațiile poporului din perspectiva celei mai revoluționare clase a societății, clasa muncitoare, și a concepției sale științifice asupra lumii, filozofia materialismului dialectic și istoric. Profunda cunoaștere și înțelegere a realității, atașamentul total față de interesele colectivității, integrarea conștientă a părții în întreg, utilizarea unor mijloace de exprimare larg accesibile, asigură în cadrul celei mai depline libertăți de creație, păstrarea specificului dar și obligativitatea angajării artistice. „Istoria arată, spunea *tov. N. Ceaușescu*, că tot ceea ce a rămas traianic și măreț în patrimoniul culturii naționale și universale poartă mesajul unei filozofii umaniste, s-a inspirat din problematica existenței sociale. Umanismul socialist, filozofia militantă a epocii noastre promovează încrederea în puterile omului de a-și croi un destin mai bun, în forța sa de autoperfecționare, în sentimentele și virtuțile sale înalte, în victoria luptei pentru fericirea umanității. Făurind opere străbătute de această luminoasă filozofie, talentele artistice, de care nu duce lipsă poporul român, vor putea înscrie, fără îndoială, o nouă epocă strălucită în istoria culturii noastre naționale”. (*Gh. Str.*)

Pascal, Blaise (1623—1662)

filozof, scriitor, matematician și fizician francez. Preocupat la începutul activității sale de probleme științifice, s-a retras în 1654 la mănăstirea Port-Royal, centru al jansenismului*, renunțând la cercetările de pînă atunci și dedicîndu-se problemelor moralei și filozofiei. *P.* este un reprezentant al tipului de personalitate supusă contradicțiilor dramatice provocate de impactul a două epoci distincte: evul mediu și epoca modernă, un exponent de seamă al frământărilor spirituale din epocă. Caracteristică prin trăirea an-

tinomiilor Renașterii, gândirea sa a oscilat între raționalism și scepticism, între știință și religie, încercând o anumită raționalizare a apologeticii, legitimarea rațională a credinței. Dacă în cunoscutele sale *Scrisori provinciale* (1656—1657), care l-au influențat pe Boileau, el denunță viguros cazuistica ie-zuită și opune scolasticii speculative fundamentele logico-metodologice severe ale cercetării (în *Cugetări*, postum, 1670), el abdică de la rațiune în avantajul credinței, aducând în sprijinul acesteia argumentele unei profunde și fine psihologii a sentimentelor religioase, a conștiinței slăbiciunii iremediabile a omului, a preeminenței iraționalității „gândurilor care vin de la inimă”. După P., „ultimul demers al rațiunii este de a recunoaște că există o infinitate de lucruri care o depășesc”. Rațiunea trebuie să se lase împlinită de irațional căci „inima are rațiuni pe care rațiunea nu le cunoaște”. De aici și dezacordul tragic dintre aspirația omului la fericire și imposibilitatea lui de a o dobândi, dintre setea lui nepotolită de cunoaștere și neputința cuprinderii absolutului („a căuta gemind”). Întrevăzând profunzimea și amploarea dihotomiilor spiritului, P. invocă, în *Discursul asupra pasiunilor iubirii*, dragostea ca fiind rădăcina și destinul omului și o definește pe aceasta ca principiu suprem al dinamicii spirituale („iubirea e gândirea în mișcare”). Demnitatea înfruntării spaimei metafizice provocate de confruntarea omului cu abisurile infinite ale universului, exprimată prin celebrul atorism : „Omul nu este decît o trestie, cea mai fragilă din natură, dar este o trestie gînditoare”, colorează pesimismul catolic al lui P. cu o anumită tentă de optimism. P. este revendicat concurent de către unii existențialiști și neotomiști francezi contemporani (Gilson) ca și de toți cei ce au adus, după el, contribuții la filozofia și estetica sublimului*. Gîndirea

sa profundă, austeră și adesea neliniștită, mereu vie și tulburătoare, atentă la dialectica sentimentelor și a slăbiciunilor omenești, îmbinînd spiritul de finețe cu spiritul de geometrie în studierea naturii umane, a influențat, ca atare, arta lui Racine, remarcabilă în special prin subtilitatea și precizia analizei pasiunilor ca și a caracterelor feminine complexe. (R.S.)

patetic

categorie estetică prin care se indică însușirea unei situații, a unei opere de artă de a provoca emoții puternice, de a impresiona. Estetica aristotelică tratează p. implicit, în analiza efectului kathartic al tragediei. În plan categorial, Schiller va încerca o definire, concepînd sfera esteticului între aceea a jocului și cea a p. El afirmă posibilitatea unei arte frumoase a pasiunii, dar „o frumoasă artă pasională ar fi o contradicție în termeni” (B. Croce interpretînd *Scrisoarea a 22-a* asupra educației estetice). „Strigăt al inimii” (V. Cousin), p. se adresează afecțiivității publicului amator de artă și literatură, constituind o componentă stimulatorie a expresiei artistice. În această calitate el este propriu exprimării, în genul dramatic, a unor pasiuni vii sau a unei stări de exaltare. Modul patetic, diminuat ca pondere în creația modernă (începînd de la realism și naturalism), poate, de asemenea, să exprime o falsă stare de entuziasm, căreia emfaza îi folosește drept mască. Patetismul reținut dar autentic constituie, pe de altă parte, o manifestare de rezistență la tentativa modernă a dezeroizării și depersonalizării, la viziunea capitulardă asupra condiției umane. Modalitățile noi de exprimare ale p. corespund problematicei acute a vieții contemporane, ca și angajării pe această temă a unui dialog ameliorat, prin accentuarea componen-

tei raționale între creator și public. (M. Na.) **Pavlov**, Teodor Dimitrov (1890) filozof marxist bulgar, estetician, critic literar și om politic. A studiat câteva relații estetice fundamentale ca acelea dintre filozofie și teoria artei, dintre filozofie și practica artistică, dintre artă și morală, dintre artă și știință (în *Teoria generală a artei*, 1937, în *Problemele fundamentale ale esteticii*, 1949 ș.a.). Specificul imaginii artistice e dedus din tezele de bază ale teoriei reflectării. P. accentuează trei legi ale artei: 1) înfățișarea caracterelor și fenomenelor tipice, 2) împlinirea ideatică și 3) emoționalitatea estetică. Artă realizează o unitate dialectică a acestor legi, în strânsă legătură cu practica socială concretă. P. afirmă legătura dintre concepția despre lume și creația artistică. El polemizează cu diferite orientări burgheze neîncrezătoare în rolul cognitiv și social al artei. Este un adept al realismului socialist. În plan istoric, P. a elaborat studii despre concepțiile estetice ale lui Platon, Aristotel, Diderot, Kant, Schiller, Hegel, Spencer, Cernișevski, Tolstoi, Bergson, Gorki ș.a. Studiile sale critico-literare analizează atît creația unor scriitori bulgari, cit și pe aceea a clasicii literaturii vest-europene și ruse. Articolele, cuvîntările, recenziile lui P. au fost reunite în două volume, sub titlul *Pentru o estetică, știință literară și critică marxistă* (1954—1955). (I.I.)

Păun, Vasile D. (1850—1908) publicist și teoretician al artei român. P. a făcut un real serviciu difuzării problemelor de estetică prin articole substanțiale (*Sublimul*, 1896, *Despre urît*, *Despre ridicol și comic*, ambele din 1895), precum și prin tipărirea plachetelor: *Ficțiune, imagine și comparațiune* (1896), *Înrudirea poeziei cu celelalte arte* (muzica, plastica și arhitectura, 1898) etc. Tezele teoretice sînt ilustrate cu

exemple din literatura română. P. analizează unele categorii estetice, cum ar fi *frumosul*, care presupune în artă unitatea dintre idee și imagine, *sublimul*, care ne uimește prin forța și energia reală sau morală, de unde concluzia că tăria de caracter, pasiunile nobile pot fi frumoase pînă la sublim. P. este între pușinii autori români care argumentează multilateral importanța ficțiunii în crearea operei de artă. P. tratează nuanțat diferitele ramuri de artă, insistînd asupra deosebirilor care pot fi stabilite. (I. II.)

personaj

termen cu accepții diferite, provenind din zona manifestărilor de ceremonial, definind, în viața socială, o valoare individuală, o atitudine, un tip de comportament, iar în artă o ipostază a prezenței umane revelată ca personalitate. În teatru, întrupare a unui rol, semnificație ce se conservă și în celelalte arte de spectacol (operă, coregrafie sau cinematografie), prin care interpretul comunică cu publicul în actul punerii în conjuncție a personalităților, valoarea întrupării întemeindu-se tocmai pe aceasta. În literatură, p. este participant la drama lucrării putînd dobîndi uneori, ca și în artele figurative, o valoare alegorică (Victoria, Morala, Libertatea, Primăvara etc.). În funcție de importanța în realizarea unei anumite expresivități estetice și a finalității operei, p. poate fi: principal sau secundar; în funcție de situația sa față de un ideal, pozitiv sau negativ iar în raport cu disponerea sa în spațiul reprezentărilor plastice, de prim plan sau de plan secund (tapiserie, pictură, grup sculptural). Raportîndu-se la p. întrupat, interpretul* poate accentua sau estompa anumite trăsături ale acestuia, conferindu-i o viabilitate și un adevăr artistic ce depind atît de structura dată a lucrării interpretate cit și de obiectivul interpretării. (M. Na.)

Petrescu, Camil (1894—1957)

romancier, dramaturg, eseist, estetician român. P. își formulează poziția estetică în *Teze și antiteze* (1933) și în *Modalitatea estetică a teatrului* (1937). Punctul de plecare al gândirii sale este bergsonist (deși influența lui Bergson asupra sa ar rezulta mai mult dintr-un dialog purtat cu acesta (*dinlăuntrul* gândirii lui), iar dezvoltările sînt husserliene. El consideră termenul de artă acoperit cu termenul valoare, înlăuntrul căreia potențialitățile pasionale, intelectuale, voliționale și morale ale subiectului se confruntă sau fuzionează marcindu-i astfel personalitatea. Neospiritualismul bergsonian (parțial) și ontologia spiritualistă a husserlianismului (în mai mare măsură) i-au imprimat lui P. preocuparea predilectă pentru eroul intelectual setos de absolut și dramele lui de conștiință, vizibilă în roman, în teatru, ca și în poezie. Pentru P. orice creație este în esență, un act de cunoaștere. Idealul său de unitate a rămas, pînă la sfîrșit, intelectualul revoluționar ca expresie a celei mai lucide conștiințe de sine a omului. Sub aceleași influențe se desăvîrșesc, în practica sa artistică, instrumentele explorării vieții lăuntrice a eroilor: introspecția și intuiția. Cazuistica subtilă și dureroasă a pasiunii și lucidității, urmărirea avatarurilor conștiinței, a fluxului ei sinuos și complex îl apropie de Proust*, în care a recunoscut vocația pasiunii intelectualizate. Viziunea lui P. merge însă mai departe, imaginînd în spirit consecvent fenomenologic, eroismul unor mari pasiuni puse în slujba Ideii, retrăirea lor în lumea gândirii, asceza și triumful patosului idealității asupra naturii contingente a sentimentelor. Obiectul artistic poate fi dedus, după P., numai din structura organică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă care dă elementelor înțeles

din înțelesul totului. În sensul acestei viziuni integratoare. P. consideră spectacolul ca un tot organic iar relația text-actor-regizor unitară, interdependentă. (A. Str.)

Picon, Gaëtan (1915)

critic literar și estetician francez. S-a ocupat mai mult cu probleme de estetica literaturii. *L'Ecrivain et son oeuvre* (1953), capitolul *L'Art et les perspectives de l'esthétique contemporaine* din *Panorama des idées contemporaines* (1957) ca și capitolul despre critică din *Panorama de la littérature française contemporaine* (1960), reprezintă contribuții de primă importanță pentru înțelegerea de către P. dintr-o perspectivă inedită a unor fapte contemporane de cultură. Merită semnalată, de asemenea, comunicarea susținută de către P. la al IV-lea Congres Internațional de Estetică de la Atena, intitulată *Creație și cultură*. P. consideră că epoca noastră se caracterizează prin faptul că actul de cultură a devenit pentru prima dată un act prin care omul încearcă deliberat să asigure o formă organizată de existență haosului lumii sale spirituale din totdeauna. (Gh. A.)

pictural

trăsătură caracteristică acelor opere de artă din afara domeniului picturii (sculptura, grafica, arhitectura), care au darul de a evoca culoarea prin jocurile luminii și, prin aceasta, elemente ale specificului limbajului picturii. Noțiunea de p. nu implică însă un caracter valoric, nici în sens pozitiv, nici în sens negativ. P. nu neagă plasticitatea unei sculpturi; de pildă sculpturile lui Rodin de mare anvergură plastică, au prin modelajul lor, un efect p.; după cum p. nu neagă esența specifică unei opere de grafică (de pildă, gravurile lui Goya sînt foarte picturale). Su-

gestia culorii și a mișcărilor luminii nu este deci o condiție a calității expresiei plastice în general. Noțiunea de *p.* a fost teoretizată de H. Wölfflin, care a analizat-o din interiorul binomului „linear-pictural”, gândit de el în contextul unei istorii critice a stilurilor, și a definit-o mai ales prin caracterul mobilității, dinamismului interior al expresiei. Prin extindere, termenul de *p.* se aplică și unor creații muzicale de mare sugestivitate coloristică și dinamism expresiv (A. P.)

pictură

modalitate de expresie prin mijloace comunicabile vizual, căreia, indiferent de genul ei (monumentală, de șevalet, ornamentală, de ilustrație) sau de tehnica și de materia în care este efectuată (frescă, ulei, guașă, pastel, etc.), indiferent de suportul pe care este lucrată (zid, lemn, pânză, carton, hirtie, mătase, porțelan, ceramică) și indiferent de viziunea și concepția care se află la baza ei, îi sînt caracteristice prezentarea bidimensională, pe o suprafață plată a unor forme colorate. În acest înțeles, foarte general, valabil din punctul de vedere al *p.* ca limbaj, afirmația pictorului francez Maurice Denis că „pictura este înainte de orice așezare potrivită a unor culori pe o suprafață”, deși o afirmație-program ale uneia din direcțiile artei moderne, poate totuși echivala cu o definiție. Într-adevăr trăsăturile principale care disting *p.* de alte modalități de expresie vizuală, sînt: a) reducerea spațiului real de trei dimensiuni la un spațiu material de două dimensiuni; b) culoarea în *p.*, spre deosebire de unele genuri și tehnici ale graficii* moderne, constituind și ele expresie colorată bidimensională, este redată printr-o „materie” mai substanțială, obținută și fixată prin mijloace mai complexe și mai rezistente. Aceste diferențe nu sînt numai de ordin tehnic, ci se leagă de, și în-

fluențează, efectul și funcția estetică a *p.* care, de asemenea, indiferent de gen, procedeu sau concepție, sînt gândite din perspectiva unui destin materialmente durabil. Formele colorate așezate în spațiul bidimensional al *p.* pot înfățișa imagini ce evocă realitatea materială și spirituală prin modalități diferite, variind în timp și spațiu, în raport cu concepția despre lume a artistului și a societății ale cărei idealuri acesta le exprimă sau pot avea un caracter pur ornamental, de forme abstracte sau de stilizare a unor elemente ale realului, ele însele expresii ale unei experiențe supraindividuale. Aceste imagini pornite de la elementele realului avînd fie o funcție magică (la populațiile primitive arhaice), fie una didactică și educativă, fie doar o destinație a delectabilității, a destinderii spirituale, au constituit cel mai abundent tezaur al *p.* timp de secole. Fără a se putea vorbi despre istoria picturii ca despre o istorie a progresului artistic, adică a capacității de a reproduce realitatea prin crearea cu ajutorul unor mijloace tehnice, a iluziei ei în cadrul imaginii pictate, rămîne cert că problema raporturilor cu realul și preocuparea de a-l exprima, a fost și a rămas obiectul căutărilor și experiențelor din domeniul *p.* De la întrebarea dacă obiectul sau figura umană trebuie înfățișate așa cum ne apar înscrise în spațiul nostru vizual firesc (problemă care a polarizat cercetările marilor artiști ai Renașterii și, de la ei încoace, cele întreprinse de întreaga lor descendență sensorial-realistă pînă la impresionisti și chiar dincolo de ei) pînă la întrebarea dacă elementele realului nu trebuie prezentate în felul în care le știm că sînt, fără a ține seamă de condiționările vizualizării în spațiul tridimensional (întrebare care a generat multiple experimente ale *p.* moderne de la cubiști și expresioniști încoace dar care era cunoscută de *p.* egipteană, de

pildă, sau de cea extrem-orientală), eforturile p. în drumul spre clarificarea unei conștiințe de sine cu limbaj specific, au evidentul caracter al unui demers gnoseologic, chiar și atunci când se desfășoară în cadrul unei concepții generale hedoniste despre artă. În viața despre spațiu și despre funcția lui în p. se exprimă concepția despre lume a artistului și a epocii sale. Față de spațiul p. bizantine de pildă, care traduce experiența unui dialog „pe trepte” al omului cu ierarhiile terestre și cele extraterestre dominante, spațiul p. din Renaștere reflectă primele forme ale experimentalismului raționalist-științific modern. Problematika complexă a rezolvării spațiului în p. secolului XX indică, și uneori anticipează, modificările concepțiilor despre spațiu din știința contemporană, dar reflectă totodată și modificările intervenite în structura spațiului ambiental cotidian, a spațiului urbanistic și rutier. Dinamica specifică acestui spațiu apare de pildă în preocupările p. de tip op-art sau cinetice, după cum aspecte legate de multiplicitatea vizuală a mediului spațial contemporan apar în p. de montaj sau în încercările unor forme ale pop-artului. Culoarea, mai precis spus culoarea în lumină, aceasta fiind de asemenea un factor decisiv al limbajului p., exprimă mai ales structurile psihologice ale artistului și grupului național din care acesta face parte. Deși nu se pot încă stabili delimitări științifice precise între diferențele de ordin cromatic ale p. unei grupări sau alteia, există totuși preferințe vizibile pentru cîte o gamă cromatică în pictura unor regiuni geografice, mai ales în p. populară, de cele mai multe ori anonimă, și care reflectă, ca atare, reacții și răspunsuri estetice spontane. Asemenea preferințe apar cîteodată și în p. monumentală, care este, în realizările ei majore, expresia energiilor psihice profunde ale unei societăți. Se pot, de asemenea, observa

tendențe noi în preferințele coloristice care intervin ca urmare a unor modificări de ordin social, politic, istoric, cultural, în viața unei societăți, tendințe care indică noi necesități și noi zone ale funcției expresive: de pildă folosirea culorii aurite în pictura medievală, sau în zilele noastre înclinarea spre colorismul de tip expresionist. Un rol în evoluția concepțiilor estetice privitoare la culoare îl are și apariția unor tehnici și materiale noi. Fresca are gama ei de efecte coloristice maxime, uleiul imprimă culorii o căldură și o irradiație pe care de pildă culorile acrilice, azi în curs de răspîndire, nu le mai au, culori înzestrate însă cu precizia lucidă a expresiei. Diferitele procedee noi, tehnice și de limbaj, puse în slujba unei experiențe de viață legată de marile transformări revoluționare ale contemporaneității, pot astfel sprijini și ele crearea unor opere corespunzătoare, de mare eficiență emotivă, intelectuală și, în general, educativă. (A. P.)

Pisarev, Dimitri Ivanovici (1840—1868) gînditor democrat revoluționar rus, propagator al concepțiilor socialiste, filozof de orientare materialistă cu pronunțate elemente dialectice. S-a remarcat îndeosebi ca un critic literar înzestrat, care a apărut cu consecvență ideea rolului social al artei pusă în slujba luptei de eliberare, respingînd cu hotărîre teoria „artei pure”. P. consideră arta ca o activitate umană conștientă, ce reflectă realitatea, pulsul vieții sociale, subliniind importanța deosebită a fanteziei și a visului în procesul de creație. Op. pr.: *Scolastica secolului al XIX-lea* (1861); *Guvernul rus sub protecția lui Schedo-Ferroti* (1862); *Schițe din istoria muncii* (1863); *Schițe istorice* (1864); *Heinrich Heine* (1867); *Țăranul francez din 1789* (1868). (Gh. Str.)

plastic

caracter al formei în artele spațiale prin care aceasta impune o anumită structură, părintd să confere spațiului în care se manifestă valori egale cu trăsăturile respective, configurații cu raporturile dintre elementele morfologice și cu raporturile statice sau dinamice dintre obiect și spațiu în care acesta se află circumscris. P. relevă nu atât un principiu manifestat în formă prin actul care a dus la elaborarea formei și nici un efect al ei asupra afectivității receptorului, ci mai ales înțelegerea unui raport stabil între elementele constitutive, într-o modalitate individuală și irepetabilă (ce formă concretă percepem?) și totodată printr-o raportare a formei de referință la alte modalități ale unor forme posibile (ce tip de formă este?). De aceea, realizarea plasticității operelor arhitecturii, sculpturii, picturii, artelor decorative, dansului, pantomimei etc. au indus meditația esteticienilor către afirmarea unor „reguli ale plasticului” (René Huyghe) sau către arhetipizarea formelor în clase, ordonând raportări constante spațio-temporale ale elementelor operei („invarianții plastici”, în formularea lui André Lhote). În judecata de valoare, p. și tipologiile acestuia oferă receptorului semnificațiile prin care se exprimă frumusețea înțeleasă a acelei forme. (L. D.)

Platon (427—347 î.e.n.)

filozof grec, fondatorul idealismului obiectiv în filozofia antică, elev al lui Socrate. P. nu a elaborat o estetică propriu-zisă. Preceptele sale estetice sînt răspindite în dialogurile *Fedru*, *Hippias major*, *Phaidon*, *Gorgias*, *Banchetul*, *Republica* (cartea a III-a). Lumea sensibilă există pentru P. ca imitație sau în măsura în care aceasta participă la lumea transcendentă, populată de esențe ideale,

de paradigme. Conceptul platonician de frumos are un caracter aprioric, imuabil, atemporal și aspațial. P. consideră frumosul ca entitate autonomă în esență și finalitate (*Kalon Kath'auto*), ca pe un atribut al perfecțiunii divine. Aspirația spre perfecțiune, spre descoperirea frumuseții absolute se face în trepte. Inițierea începe cu frumosul fizic, frumosul moral, frumosul cunoștințelor, pînă la frumosul în sine (frumusețe ce trăiește de-a pururi, ce nu se naște și nu piere, ce nu crește nici scade, ce sălășluiește numai în sine, fără forme sau limite, identică cu sine însăși). Pe această culme, frumosul se identifică cu binele (*kalokagathon*), binele fiind ideea supremă care guvernează lumea ideilor platoniciene. După P., procesul de creație este de natură divină. Întrucît artiștii nu sînt altceva decît „niște tîlmaci ai zeilor” iar operele acestora nu se datorează „artei ci puterii divine”, din actul de creație rațiunea trebuie izgonită deoarece „cît timp o posedă pe aceasta nici un om nu e în stare să creeze artistic”. Pentru P. arta este incapabilă să realizeze ideile, esența adevărată a lucrurilor, ci reproduce, în chip de umbre imperfecte, obiectele naturale sau pe cele făcute de mîna omului, care sînt și ele niște umbre ale ideilor. Pictorul unui obiect imită ceea ce a produs meșteșugarul, care a copiat la rîndul său, ideea divină. Opera de artă e astfel o „umbră a umbrelor”. Aparținînd lumii sensibile și nu celei spirituale, servind plăcerii senzuale ce ofensează rațiunea, artele și artiștii sînt excluși de P. din Republica sa ideală. În variante modificate de-a lungul vremii, teoriile lui P. au servit ca punct de plecare acelor doctrine care încearcă să justifice caracterul irațional al producerii operei de artă. (A. Str.)

plăcere artistică, v. hedonism

Plehanov, Gheorghi Valentinovici (1856—1918)

om politic rus, filozof, publicist, teoretician al literaturii și artei. *Scrisorile fără adresă* (1899—1900), în care analizează geneza artei din procesele de producție și dependența gustului artistic de factorii sociali, se numără printre momentele cruciale ale dezvoltării esteticii materialiste. În primele două decenii ale activității sale creatoare, P. fundamentează orientarea sociologică a esteticii marxiste, opusă atît concepțiilor subiectiviste cît și celor vulgarizatoare. Această orientare este ulterior consolidată în studiile: *Literatura dramatică franceză și pictura franceză a secolului al XVIII-lea din punct de vedere sociologic* (1905), *Mișcarea proletară și arta burgheză* (1905), introducerea la ediția a III-a a culegerii *În douăzeci de ani* (1908), *Artă și viața socială* (1912). P. analizează critic concepția kantiană asupra gustului, subiectivismul esteticii romantice, teoria „artei pentru artă” și manifestările decadentismului. El fixează locul artei în raport cu infrastructura socială și rolul ei între formele suprastructurale, fundamentează principiile unei estetici științifice și a unei critici literare militante. P. consacră numeroase studii istoriei esteticii ruse, cu deosebire gînditorilor democrat-revoluționari, precum și clasicilor literaturii ruse, cu deosebire lui Tolstoi. Lenin a considerat ca indispensabilă pentru formarea marxistă a revoluționarilor studiul atent al operei filozofice a lui P. (I. I.)

Plotin (203—269)

filozof grec din perioada helenisto-romană. Corespunzător ontologiei sale dualiste și mistice (condamnarea materiei, a trupului, simțurilor), P. concepe o viziune idealizată asupra naturii, din care izvorăște și estetica

sa. Materia este modelată de sufletul care o pătrunde (*logos spermatikós*) și care îi conferă raționalitate și frumusețe. Frumusețea frunzelor și a florilor, de pildă, participă la aceea inteligibilă și imuabilă însușire a divinității. Acordînd o entuziastă prețuire armoniei și perfecțiunii cosmosului și interpretîndu-le în sens spiritualist, P. este autorul unei estetici metafizice. Frumusețea obiectului nu e altceva decît revelarea instantanee („Frumusețea este o calitate care devine sensibilă de la prima impresie”), prin simțuri, a *formeii*, *logosului*, arhetipului ideal, *eidos-ului* său care îl însușește și îi dă unitate (homologia, simfonia). Lumea e frumoasă întrucît reflectă profund, cu strălucire, pînă în cele mai fine ramificații ale ei, esența divinității. După P., „Soarele, Frumusețea și Divinitatea n-ar putea fi privite în față decît de către suflete care au devenit ele însele asemănătoare Soarelui, frumoase și divine totodată”. Pentru a te putea ridica pînă la divinitate „trebuie să fii amant, filozof sau muzician”. Disocierea frumuseții corporale de cea spirituală, confruntarea frumosului artistic spiritual cu cel natural, integrarea organică a momentului estetic într-un sistem gnostic, concordanța momentului artistic cu cel etic și intelectual (*Enneade*) sînt trepte problematice pe care estetica platoniciană, ca și cea aristotelică le anticipaseră dar într-o viziune mai umanizată, raționalistă și nu propriu-zis mistică. (R. S.)

Poë, Edgar Allan (1809—1849)

poet, prozator, eseist și critic american ale cărui teorii despre actul poetic sînt considerate a fi marcat începutul fundamentării conceptului modern de poezie. Ideile lui P. au fost prompt adoptate și răspindite în Franța de către Baudelaire. Fundamentalele eseuri ale lui P.: *Principiul poetic* (1845), *Rățiunea*

versului și *Filozofia compoziției* (1846) trădează natura contradictorie și inconsecventă a teoriilor sale dar, în același timp, și vizionarismul intuițiilor sale. Astfel, P. descoperă în actul poetic și, implicit, în creația poetică, imperative confirmate de deplasarea ulterioară a poeziei înspre simbolism (Malarmé, Valéry ș.a.). Între acestea, necesitatea de a subordona enunțul direct sugestiei și simbolului, și de a căuta, prin alegerea cuvintelor și asociațiilor, tonalități poetice cât mai distincte față de sensurile comune. Este subliniat rolul lucidității în creație. P. vorbește despre înrudirea dintre gândirea matematică și logica severă a construcției poemului. Inovația lui P., după cum remarcă H. Friedrich, în *Structura liricii moderne*, constă în preconizarea inversării succesiunii actelor poetice postulate de vechea estetică. Astfel, pentru P., sensul este nu originea, ci rezultatul poemului. Limbajul purtător de sens este precedat de un ton indirect, necristalizat în formă. Apărind pe această cale, conținuturile nu mai reprezintă substanța poemului ci ele sînt purtătoare ale unor puteri sonore. Prin definirea poemului ca formație închisă în sine, care nu transmite ci este, P. anticipează teoria modernă a poeziei pure cu largi ecouri în creația unora dintre principalele curente ale poeziei moderne. (M. T.)

poetic

1. Categorie estetică situată între elegiac și grațios (E. Souriau), caracterizată de Mikël Dufrenne prin „gloria apariției sensibile”, păstrînd o discreție în bogăție și o măsură în fantezia cu care exprimă inocența, exuberanța, libertatea, fericirea. Poeticul nu fascinează, se împacă greu cu strălucirea, cu fastul, luxurianța, dezvăluie un fel de duioșie, tandrețe. 2. Trăsătură care, după P. Valéry, califică starea poetică. 3. Caracteristică a poeziei ca gen literar și al literaturii în ge-

nere (se vorbește astfel de proză poetică de pildă). 4. (În sens larg) Categorie supraordonată (Mikël Dufrenne), caracterizată printr-o anumită obiectivitate, întrucît poate fi înțeleasă numai prin natură, avînd o însemnătate ontologică. P. desemnează expresivitatea imaginilor în care se destăinuie poezia-ul Naturii, este prezent de fapt în toate categoriile, fiind expresivitatea oricărei expresii, confundîndu-se, în această accepție, cu însuși specificul esteticului. (I. P.)

poetică

7. Scriere teoretică despre principiile și normele fundamentale ale artei literare. A îmbrățișat fie forma tratatului (Aristotel), fie pe aceea a poemului didactic. Tonurile au variat și ele, de la sobrietatea și gravitatea programatică, la ironia sau sfatul glumei. Certitudinea, afirmația apodictică, sentința magistrală, intenția de a fixa norme, oricîtă suplețe ar afecta unele dintre ele, este însă comună tuturor p. de-a lungul a două milenii. Capodopera și modelul, mereu reluat, este *Poetica* lui Aristotel* (344 î.e.n.). Păstrată fragmentar, *Poetica* lui Aristotel începe cu definirea poeziei și artei în genere ca imitație (*mimesis*). Sensul termenului platonice este modificat de Aristotel, arta nemaifiind o îndoită denaturare a lumii inteligibile, căci Aristotel refuză separația sensibilului de inteligibil. Fragmentul păstrat se ocupă de tragedie și de epopee. În raport cu aceste genuri, sînt enunțate caracterele fundamentale ale activității și operei poetice. Amendate, nuanțate de experiența literară ulterioară, enunțurile aristotelice (comparația dintre poezie și istorie, unitatea acțiunii, statornicia caracterelor etc.) au continuat să fertilizeze gândirea estetică. *Poetica* lui Aristotel s-a impus autoritar în antichitate, în perioada helenistică și ulterior. O cunoscută scriere

ulterioară este *Ars poetica* (epistolă către Pisones) a lui Horatius. Influența aristotelică în meditația despre artă se accentuează din nou în Renașterea italiană. După traducerea integrală (1548), însoțită de comentarii, a lui Robertelli (sau Robortelli), în câteva decenii apar foarte numeroase scrieri care întregesc, extrapolează și resintetizează ideile aristotelice. Sint p. lui Maggi, Minturno, Castelvetro. Cel mai larg răsunet l-a avut opera lui Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem* (1561). Textul lui Scaligero, pătruns în Franța, a inspirat, ca și cel al lui Horatius, *Artă poetică* a lui Boileau (1674), care popularizează cu vervă idei enunțate anterior. Dar înainte de Boileau, paralel cu el sau ulterior, autori francezi, italieni, spanioli, au păstrat tonul canonic și spiritul p. în scrieri de factură deosebită și cu obiect mai delimitat (D'Aubignac, Bouhours în sec. al XVIII-lea, Muratori, Gravina în sec. al XVIII-lea). Odată cu apusul clasicismului, modalitatea p. e abandonată, ea devenind un vestigiu didactic. După aceasta, termenul de p. este atribuit, prin extensiune, tuturor manifestelor, lucrărilor programatice și chiar modalităților de creație ale unor școli poetice și poeți reprezentativi, ale curentelor artistice și reprezentanților acestora. 2. Termen care, odată cu penetrația metodelor lingvistice în estetica și critica literară, definește conceptul de p. drept partea constitutivă a lingvisticii preocupată de raporturile dintre funcțiunea p. și celelalte funcțiuni ale limbajului (R. Jakobson). Cu tot interesul incontestabil al analizelor de texte, o asemenea concepere a cercetării literare reprezintă o reducere riscată și o subordonare de utilitate îndoielnică a opticii estetice la cea lingvistică. Chestiunea esențială a valorificării estetice riscă să rămână, într-o asemenea concepere a raporturilor cu lingvistica, în paranteză indefinită. (S. I.)

poezie

(în sens larg) creație (în gr. *poesis* = creație, cuvintul poetului, al așa numitului aed, fiind considerat creație prin excelență). (În sens restrâns) artă a versului, considerată prin raportare la proză* (de care nu poate fi riguros delimitată), la discursul logic, discursiv sau practic demonstrativ. Din registrul amplu al elementelor invocate aproape de fiecare dată când se încearcă cuprinderea în definiție a esenței poeziei (întreprindere dificilă și cu rezultate evident relative) putem nota: a) prozodia (poezia = limbaj bazat pe eufonie și eufonie, delimitându-se astfel, la nivelul cel mai formal, de proză); ritmul, rima, aliterația, în genere procedeele poetice care modifică și integrează sunetul în armonii verbale, sint considerate ca puncte de tangență ale p. cu muzica; b) intensitatea emoției, trăirea, uneori până la extaz, a ceea ce urmează a fi comunicat prin vers (amendamentele aduse de Călinescu înțelegerii simplificatoare, atât a sentimentului cit și comunicării sint notabile: „poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa zise adevărate... Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică”; și în legătură cu actul de comunicare: p. nu comunică decât „nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii”) și c) starea poetică, cea unică dispoziție care, prin angajare maximă a tuturor facultăților creatoare, generează actul poetic. Înțelegerea esenței poemului în raporturile sale cu „starea poetică” cunoaște, în istoria esteticii și a poeziei, explicații ce variază între teoria *daimonismului*, la Platon (natura oraculară a poetului; poemul = dicteu al zeului) cu prelungiri, în diverse nuanțe, până în epoca modernă („starea de rugăciune” la Brémond, dicteu al forțelor obscure ale inconștientului la romantici, suprarealiști etc.) și acelea, mai terestre,

care asociază creația poetică tendinței naturale, organice a omului de a imita realitatea (după Aristotel, poezia face parte dintre artele mimetice) sau de a exprima adevărul (Horațiu, Boileau etc.) După cum se asociază uneia sau alteia dintre aceste două mari tendințe, diversele estetici reclamă cu precădere pentru „starea poetică” puterea inspirației sau a muncii laborioase, a forțelor coplesitoare ale inconștientului sau a construcției lucide, a hazardului și intuiției sau pe aceea similară rigorii logice și matematice (Poë*). Creația poetică propriu-zisă este de fapt aceea care, prin diversitatea modalităților sale practice, prin succesiunea istorică a curentelor și prin varietatea simultană a genurilor, reclamă accente teoretice diferite, pe unul sau altul dintre acești poli. Așa de pildă, supralicitarea, în estetica romantică, a eului și inspirației, a elementelor afective, este ecoul aducerii în prim planul p. romantice, a sentimentului, a participării afective a poetului. Romantismul* inaugurează, de altfel, un lung proces de reflexie asupra p., care va conduce, trecînd prin E. A. Poë* și Eliot*, Baudelaire*, Mallarmé*, Ștefan George, Breton*, Aragon, Eluard, Blaga* ș.a. la cristalizarea conceptului modern de p. Pe această linie, înregistrăm diversitatea și caracterul adeseori contradictoriu al punctelor de vedere privind zonele de investigație ale p. (realitatea, realitatea Eului, sentimentul comunității cu cosmosul, tenebrele inconștientului, idealitatea etc.), finalitatea și funcția socială a poemului (plăcere, plăcere pură, atingerea absolutului, educarea omului, prospectarea viitorului etc.), condiția poetului (profet, vizionar, demiurg), condiția și natura p. însăși (magie a verbului, gest oracular, mod de existență, o a doua realitate, reflectarea unei lumi reale, imaginare, interioare sau exterioare etc.), în peisajul creației poetice moderne și

contemporane, reflecția asupra p. însoțește cu obsesie p. Astfel conceptul modern de p. se elaborează paralel cu creația propriu-zisă și o contribuție remarcabilă la fundamentarea lui o aduc poezii înșiși. În acest sens, din interior se adîncește înțelegerea faptului că p. înseamnă perceperea realității sub alte raporturi decît cele obișnuite, în virtutea unei logici diferite (logica poetică). De aci, apelul la modalități de expresie care substituie afirmației directe, sugestia, explicitului, nuanțe de mister, datului imediat, simbolul, sensului comun pe cel imprevizibil, inedit. (T.)

pointilism v. neoimpresionism

polifonie

Îmbinare a două sau mai multe linii melodice paralele potrivit unor reguli emanate din sînul unei culturi muzicale tradiționale sau al unei școli componistice. În arta muzicală, europeană, p. (sinonimă cu contrapunctul) se dezvoltă prin înveșmîntarea cîntării *plane*, monodice*, dînd naștere la procedee tehnice de mare rafinament care duc chiar (în sec. al XV-lea) la o hipertrofie a structurilor polifonice, odată cu suprapunerea a 30—40 de voci. Orientarea spre armonia tonală, spre ierarhizarea funcțională a grupajelor sonore va modifica raporturile dintre liniile melodice, Bach fiind acela care oferă un neegalat exemplu de sinteză a celor două concepții. Serialismul dodecafonic, anulînd deosebirea dintre *consonanțe* și *disonanțe* precum și ierarhia tonală, caută în artificiiile polifoniei *pretonale* o compensație de ordin constructiv. (L.)

polisemie

proprietate a operei de artă de a deține pentru contemplator mai multe nivele semantice ce se dezvăluie succesiv în funcție de contextul socio-cultural, de momentul istoric în care este receptată opera. Fiecare

detaliu — și întregul ca atare — sînt incluse în diferite sisteme de raporturi, primind, ca rezultat mai multe semnificații simultane. Diferitele semnificații ale unui element nu coexistă static, ci *palpită*, trecînd pe rînd în prim planul atenției. În acest sens, *p.* ne atrage atenția că sensurile latente ale unei opere sînt totdeauna mai largi și mai viabile decît interpretarea ei la un moment dat și că această interpretare este întotdeauna posibilă doar ca o apropiere asimptotică. Acesta este *secretul* ce asigură supraviețuirea de milenii a marilor capodopere, capacitatea lor de a se adresa și de a trezi interesul unui public cu alte gusturi, idealuri și așteptări decît cel căruia i se adresează inițial. Exemplul întregii opere shakespeareene este mai mult decît grăitor. În estetica contemporană, *p.* este identificată ades cu deschiderea operei (U. Eco) ce posedă o structură voit neîncheiată, permițînd spectatorului să aleagă între mai multe semnificații posibile. V. și *ambiguitate*, *polivalență*. (V. E. M.)

polivalență

capacitate a unei opere de a fi receptată ca *valoare estetică** în etape succesive și datorită căreia, prin reîntoarcerea repetată a iubitorului de artă la o anumită operă, acesta are, de fiecare dată, sentimentul descoperirii unor noi frumuseți și a unor noi satisfacții. O operă polivalentă este atît de complexă încît înțelegerea tuturor straturilor și sistemelor ei valorice, epuizarea ei estetică, este imposibil de realizat de către un individ izolat, ci numai de către o colectivitate. „Pentru spectatorii cei mai simpli ai unei piese de Shakespeare, există intrigi, pentru cei mai analitici, personajele și conflictul dintre ele, pentru cei cu preocupări literare, cuvintele și frazele, pentru cei mai sensibili din punct de vedere muzical, ritmul,

iar pentru spectatorii cu o putere de înțelegere și o sensibilitate superioară, o semnificație ce se dezvăluie treptat” (T. S. Eliot). *P.* mai exprimă faptul că operele durabile plac, din motive diferite, unor generații diferite, datorită unor trăsături ce devin „alternativ atractive” (Wellek și Warren). *P.* nu trebuie identificată cu polisemia*. În vreme ce ultima caracterizează încărcătura bogată în *sensuri* a operei de artă, deschisă unor interpretări multiforme și nuanțate, *p.* indică capacitatea operei de evidențiere alternativă a unor *valori* estetice, a unor noi disponibilități de satisfacere a gustului estetic pentru generații succesive de spectatori. Opere aparent apuse își pot recăpăta strălucirea și prestigiul pe baza *p.* atunci cînd arta și idealul estetic al momentului prezintă afinități cu valorile și idealurile intrinseci structurii lor estetice complexe. (așa cum s-a întîmplat cu reactualizarea, de către romantici, a operei lui Ronsard pe care clasicii îl repudiaseră). (V.E.M.).

pop-art

curent în arta plastică occidentală, îndeosebi din S.U.A., ivit în ultimii ani ai deceniului al VI-lea, al secolului nostru, ca reacție împotriva abstracționismului. Termenul *p.-a.* este prescurtarea expresiei englezești *popular-art* care înseamnă *artă populară*. Promotorii curentului au deci pretenția de a face o artă de largă accesibilitate, răspunzînd necesității de a înlocui arta greu accesibilă a abstracționiștilor. Teoreticienii *p.-a.*, ca Pierre Restany, Allan Kaprow, Otto Hahn, prețind că producțiile *p.-a.* considerate de ei ca reprezentînd un *nou realism*, sînt menite să exprime un neașteptat „simț al naturii”, simțul contemporanului care trăiește în marile aglomerații urbane invadate de mașinism, de publicitate, de deșeuri industriale, de sute de obiecte de uz curent, constituind mediul său *natural*. Unii dintre adepții acestui „nou rea-

lism", ca George Segal, Claes Oldenburg, Jim Dine, fac mlaaje de gips, în mărime naturală, care reproduc oameni vii, în activitatea lor cotidiană, lucrând la o mașină sau spălându-se, conversind sau îndeletnicindu-se cu o treabă domestică. *Colajele*, denumite de Robert Rauschenberg, unul dintre cei mai renumiți reprezentanți ai p.-a., *combine-paintings* (picturi combinate), tehnica afişelor publicitare folosite de James Rosenquist, adaugă tuturor acestor date, vacarmul plastic al reclamei, care inundă orașele „societății de consum”. Toate aceste procedee, socotite în deceniul ultim ca reprezentind un curent de mare noutate, amintesc însă destul de bine ceea ce încă prin 1915 încercase deja Marcel Duchamp, expunind obiecte gata fabricate, cum erau lavaboul sau cuierul, pe care le semna, ca fiind opere originale. Dacă la Duchamp ca și la dadaiști procedeul era, în ultimă analiză, un mod de a protesta împotriva academismului, la pop-artiști se pare că e luat în serios ca metodă de reflectare a unui întreg „mod de viață”. (M. Br.)

Pop, Florantin Ioan (1843—1936) estetician și teoretician al artei române. A publicat, la noi, cel dintii sistem de estetică filozofică. În 1871, P. schițează, în *Fundament de filozofie*, necesitatea, obiectul și importanța esteticii precum și „mijloacele senzuale și ideale” ale sistemului său de estetică. Între 1874 și 1887 prezintă analitic acest sistem în două volume: *Estetica, știință filozofică despre frumos și arte*. *Frumosul* (1874) și partea a II-a, *Artele* (1887). În afara acestor volume, P. a dezvoltat unele probleme ale esteticii în lucrări ca: *Reforma metodelor în știință și practică și teoria consecutivismului universal* (1895), *Frumusețea liniară și frumusețea omului* (1896). P. a pus în circuitul culturii noastre unele idei estetice ale

marilor doctrine universale, fiind totuși original prin strădania de a stabili „legiuința și principiile generale ale frumuseții estetice”. El anticipează estetica informațională „prin aplicarea procedurii seriale”, prin „tabelele matematico-estetice” și alcătuirea unui registru „cu cit mai multe idei și sentimente, ori chiar anume cuvine de natură de a putea da texte poetice”. Pentru P. estetica nu este numai o disciplină despre frumos și „desfătările înălțate”, ci ea include și o parte aplicată, care cercetează „omul considerat din punct de vedere estetic”, precum și diferitele ramuri de artă. Autorul definește plăcerea estetică drept un sentiment „ușor, senin și liber, neatârnat de nimic serios”. Plăcerea, arta și frumosul se raportează la jocul spiritual, care realizează „înălțarea înțelesului vieții”. P. relevă importanța fanteziei creatoare care va da naștere unor calități ale operei cum ar fi *naturalitatea, verosimilitatea, varietatea armonică, noutatea*. Cu toate contorsionările ideologice și caracterul abstract al argumentărilor, uneori naive, alteori extravagante, P. a reușit să elaboreze o estetică generală și sistematică, a fost prezent în presa literară a epocii, iar unele lucrări ale sale sînt cunoscute și în străinătate. (I. II.)

poporanism

curent de idei anunțat în 1893—1894 în *Evenimentul literar* și afirmat autoritar în 1906, odată cu întemeierea *Vieții românești*. P. nu a fost un curent sau o școală literară, adevăr confirmat și de fondatorii săi (Stere și Ibrăileanu). În structurile sale aflăm elemente diferite: sociologice, politice, culturale (care prevalează) și ideologie literară. De sorginte scientist-istoristă, fructificind original unele principii estetice afirmate la noi pentru prima oară de Gherea, ideologia literară poporanistă considera arta ca o expresie

a realului social avînd mari capacități (și responsabilități) de a influența emoțional și ideologic publicul cititor. Omul de artă e și el un exponent al epocii sale, opera sa exprimîndu-i fatal *atitudinea* față de realitatea recreată („militantism estetic”). Tendenționismul, astfel înțeles, respingea tezismul iar raportul dintre etic și estetic („morală în artă”) căpăta și el o accepție echilibrată, neviciind actele apreciatoare. Cultivînd realismul, *p.* nu pune accentul pe un realism de tipul celui din sec. al XVII-lea și al XVIII-lea în care preleva tipologia biologică și morală, ci pe realismul sec. al XIX-lea, în care, pe prim plan, apărea tipologia socială (teoria selecției, cu care a operat frecvent Ibrăileanu, de certă proveniență biologică, a căpătat, de pildă, determinări sociale și sociologice). *P.* a pledat pentru autenticitate, împotriva idilismului sămănătorist și a evazionismului. Cum peisajul social românesc era constituit în imensă majoritate din țărani, *p.* a demonstrat necesitatea estetică a literaturii cu subiect rural, fără a cere însă pentru aceasta dreptul unic la existență. Romantic prin structură, *p.* a acordat un spațiu generos conceptului de specific național, care se sprijinea pe acela de social. Există, se afirma, o determinare stilistică a artei venind din direcția mentalității naționale, care îi conferă originalitate și caracter. Stilul și mentalitatea națională sînt expresia reacției specifice a unui popor în fața lumii și a vieții. *P.* a conferit acestei teze (afirmată mai înainte de către pașoptism sau junimism) o coloratură particulară, socotind că izvorul pur al specificității este mediul rural. Și în problema raportului dintre etnic și estetic *p.* a dezvoltat un punct de vedere echilibrat, netransformînd etnicul, ca sămănătorismul extremist, în criteriu de valorificare estetică și nici în generator al artei. Din această perspectivă, el a respins

atit tradiționalismul, cit și orientările socotite *decadente*. *P.* și-a încetat existența ca mișcare de idei, după cum a precizat Ibrăileanu, în 1918, odată cu împlinirea marilor reforme democratice pentru care a militat (reforma agrară și votul universal). Au rămas, în planul esteticii, viabile, apărute în anii interbelici, de Ibrăileanu sau Ralea, principiile de ideologie literară definitorii pentru vechiul *p.* (Z. Ornea)

popular

(caracterul ~ al artei), națiune care desemnează una din trăsăturile fundamentale ale artei și literaturii tuturor timpurilor, și anume pe aceea de a fi în permanență expresia autentică a intereselor, concepțiilor social-estetice și aspirațiilor maselor populare, de a exprima idei, sentimente și pasiuni inspirate din universul spiritual al poporului, din preocupările sale majore, de a oglindi, în forme de largă accesibilitate, conținutul de viață și idealurile celor mulți. „Istoria arată că marii oameni de cultură, adevărații artiști au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru o viață mai bună, pentru progres social” (Nicolae Ceaușescu). Caracterul *p.*, legătura dintre artă și popor se manifestă în chip deosebit în diferite epoci istorice, în creația folclorică și în arta cultă, în diversele ramuri și specii ale artei și literaturii, se concretizează în forma de exprimare directă sau indirectă. În socialism, conceptul de caracter *p.* se îmbogățește cu valențe și dimensiuni noi, izvorite din legătura indestructibilă dintre artist și viața oamenilor, din cunoașterea profundă și exprimarea nemijlocită a idealurilor și aspirațiilor maselor, din interesul deosebit pentru destinele colectivității și afirmării personalității în cadrul ei, din creșterea considerabilă a gradului de cultură al întregului po-

por, făuritorul conștient al tuturor valorilor materiale și spirituale. Caracterul *p.* vădește capacitatea artistului de a ridica probleme importante pentru viața întregului popor, de a le trata în spiritul ideilor înaintate ale timpului, al năzuințelor maselor populare, asigurându-se astfel originalitatea și universalitatea operei de artă, durabilitatea și viabilitatea ei în timp, largă sa pătrundere în mase. La polul opus al acestei viziuni care cultivă caracterul *p. al* artei și literaturii se situează producțiile unor spirite rupte de realitățile sociale ale vremii lor, care ignoră ori sfidează interesele publicului, menținându-se în limitele strâmte ale unei concepții elitare, accesibile doar unor grupuri de inițiatori. Caracterul *p.* rezidă în conținutul ideologic al operei, în substanța sa etică, umanistă, și nu în elementele exterioare care țin de folosirea unor mijloace și expresii *p.* sau a prezenței personajelor și cadrului *p.*, în largă difuzare a pseudovalorilor. V. *arta populară.* (G.Str.)

pornografie

descriere prin cuvinte, sunete sau imagini, a organelor și funcțiunilor sexuale, în vederea obținerii unor efecte tari și facile, a unei scandalizări garantate cu efort puțin. Cum tot ce e ieftin, este prin definiție anartistic, anestetic, acest caracter negativ e singurul raport între artă și pornografie. Chiar și iscusința unor jocuri de cuvinte amuzante exprimând în termeni foarte decenți idei foarte obscene, este un merit ieftin, frivol, situat la periferia artei. (D.I.S.)

porțelan

material ceramic vitrifiat și translucid, glazurat, obținut prin arderea la temperaturi ridicate a unei paste de caolin, cuarț și feldspat, împreună cu adaosuri de alți componente: *P.* este folosit din vremuri străvechi

pentru modelarea obiectelor de artă (vase, statuete etc.), decorate prin aplicarea de smalțuri colorate, prin decalcomanie, pictare manuală etc. (R.S.)

prerafaelism

curent artistic englez, de esență neoromantică, apărut în jurul anilor 1850, sub egida criticului și esteticianului John Ruskin și a poetului și pictorului Dante Gabriel Rossetti, principalul său teoretician. *P.* a mai fost reprezentat de Burne Jones, William Morris, James Collison, George Wilson, Walter Crane, Holman Hunt ș.a. Doctrina *p.* se rezumă, în esență, la ideea că arta trebuie să se reîntoarcă la aceea a predecesorilor lui Rafael care au marcat apogeul istoriei picturii universale. Paseismul epigonic și manierist, misticismul literaturizant și delicatețea edulcorată, vădit moralizatoare, caracterizează *p.* atât în teorie cât și în practică. Prin rafinamentul interiorizat, ezoteric, antiacademic și afinitățile mistice ale evaziunii, prezente și în cultul purist al primitivilor italieni, prin situarea exaltată a eului spiritual în centrul lumii, *p.* a influențat arta modernă de la sfârșitul secolului trecut, în special artele decorative. Un curent precursor și oarecum echivalent, în Germania, a fost cel al nazareenilor în frunte cu J.Fr. Overbeck (începutul sec. al XIX-lea). (R.S.)

prețiozitate

1. Stil căutat, artificial, afectat; cultivare excesivă a exprimării rafinate, grațioase, sofisticate sau pedante; preferința accentuată pentru comparații rare, pentru galanterie și livresc. Maniera prețioasă, excesivă prin erudiția și subtilitatea elaborării, a apărut în literatura elenistică, în poezia Romei târzii ca și în poezia ermetico-formalistă spaniolă (gongorismul), italiană (marinismul) și engle-

ză (eufuismul), în secolul al XVI-lea, care se adresa gustului baroc al unei minorități aristocratice rafinate. Acestei poezii îi erau caracteristice abuzul neologic, sintaxa complicată, întortochiată, expresia eliptică, metafora îndepărtat aluzivă etc. Ca „artă de a spune nimicuri într-o manieră agreabilă, neprevăzută și puțin enigmatică” (E. Faguet), tendința spre *p.* s-a manifestat pregnant în literatura franceză din secolul al XVII-lea (reprezentanți principali: Voiture, Segrais, Benserade, Cotin, ș.a.), sub influența cunoscutelor *Saloane* (în care circulau poezioare, madrigaluri, versuri pe rime date etc.), ale căror amfitrioane aparțineau marii nobilimi, fiind ele însele propagatoare ale afectării în maniere și limbaj, inclusiv prin scrieri; moda a fost satirizată de Molière în piesa *Preji-oasele ridicole*. 2. Figură de stil care relevă legătura dintre două persoane, lucruri, situații etc. aparent total deosebite; metafora rară, comparația neașteptată, hiperbolizantă, utilizate, de pildă, în poeziile de dragoste ale lui Petrarca, atestă o asemenea tendință. În această accepțiune (deci ca ceva opus evidenței, locului comun, poncifului, banalului), *p.* a fost recomandată de unul dintre dascălii de retorică din Roma antică, Sidonius, care afirma că „este un lucru stabil de la natură ca în toate artele podoaba să fie cu atât mai strălucită (*pretiosion*) cu cât este mai căutată”. (C.R.)

primitivism

(în sens propriu) tendința manifestă în cursul dezvoltării istorice a creației spirituale de a conserva sau resuscita calitățile operelor create în primele faze ale dezvoltării societății omenești. Sub denumirea de primitivi se caracterizează un grup de pictori italieni ce s-au manifestat în perioada premergătoare Renașterii (printre care frații Limbourg,

Cimabue, Giotto ș.a., cărora le-au dedicat un adevărat cult prerafaeliții*) și, prin extensie, pictorii europeni de la sfârșitul Evului mediu (flamanzi, francezi, spanioli). Născută dintr-o atitudine estetică fundamentată pe cultul valorilor trecutului, și îndeosebi al calității de simplitate, puritate a limbajului și de sinceritate a expresiei, în opoziție cu tendințele de încărcare și sofisticare a imaginii artistice, *p.* se manifestă continuu, în forme diferite și cu o forță variabilă. În epoca modernă, exotismul lui Apollinaire sau Gauguin, moralismul caustic și halucinant al lui Ensor, viziunea naivă* a lui Rousseau Vameșul, descoperirea artei negre, precolumbiene, a măștilor Oceaniei ș.a.m.d., exprimă tendința spre *p.* ca reacție față de academismul steril și de modul de viață artificial și dezumanizat al cetăților industriale moderne. (M. Na.)

program artistic

ansamblu de teze și principii în care o personalitate a artei și culturii sau un grup de creatori, critici și teoreticieni, reprezentând, de regulă, o nouă mișcare artistică, își expun opiniile asupra artei și rolului ei social (și, adesea, și asupra diverselor probleme social-politice ale vremii), își precizează poziția față de moștenirea cultural-artistică, se delimitează critic față de alte orientări și curente, își proclamă intențiile privind propria lor activitate artistică și teoretico-estetică viitoare. Astfel de *p.a.* au fost, de pildă: prefața lui V. Hugo la drama sa *Cromwell*, manifestul simbolist al lui J. Moréas, programul *Daciei literare*, cel al *Sămănătorului*, precum și numeroase manifeste ale curentelor din avangarda artistică a secolului al XX-lea (manifestele dadaismului, suprarealismului, futurismului, constructivismului etc., iar la noi, manifestul *pictopoe-*

ziei*, publicat în revista 75 HP, manifestele publicate în revistele *Integral*, *Unu* ș.a.). Stimulând dezvoltarea creației artistice într-o anumite direcție și promovind un sistem de criterii preferențiale de interpretare a fenomenului artistic, p.a. exercită un rol pozitiv sau negativ, în funcție de orientarea ideologică și de validitatea teoretico-estetică a principiilor adoptate și afirmate. (C.R.)

program estetic

ansamblu de idei și declarații de principii emise de curente, mișcările ca și de diferențele personalități artistice privind scopul, caracterul sau funcția socială a artei pe care tind să o promoveze. În diferite momente istorice, o prefață, un manifest, o declarație încorporată în operă sau făcută public, au jucat rolul de ideal estetic prefigurativ, sau de normare a creației, fie că este vorba de *Arta poetică* a lui Boileau, sau programul *Daciei literare* a lui Mihail Kogălniceanu, fie de manifestul futurist al lui Marinetti sau cel suprarealist al lui André Breton. Cum e și firesc, intențiile și obiectivele proclamate pe plan teoretic nu au coincis întru totul cu realizarea lor sau au și contrazis-o în bună parte, cum s-a întâmplat de pildă cu naturalismul* fiziologic, enunțat de E. Zola. Arta modernă cunoaște o adevărată ploaie de p.e. care pot fi luate în seamă numai în comparație cu practica creației (I. P.)

programare (estetică)

noțiune ce caracterizează, în *estetica informațională**, procedeul de divizare a procesului de creație a unor obiecte estetice cu ajutorul computerului, într-un număr finit de etape distincte, descriibile, formalizabile matematic și deci transpozabile în limbajul numeric, special, al mașinii. Acest program, ce constituie complexul de reguli și

formule al *algoritmului* introdus în mașină (respectiv ordinele și indicațiile operaționale pe baza cărora va acționa mașina) este cel care oferă computerului desfășurarea lineară a planului său tehnic de acțiune și totodată criteriile estetice (transpuse în limbaj mașinal) ale structurării și autoselecției produselor sale. Aceasta înseamnă că alcătuirea unui *program estetic* presupune ca premisă descrierea numerică și operațională a caracteristicilor structurii estetice, comune unei întregi clase de obiecte. Devine astfel evidentă necesitatea definirii și formulării acestor caracteristici într-o estetică orientată abstract, adică numeric, demers asigurat de estetica informațională (respectiv *estetica generativă**). În ultima vreme, unii esteticieni (M. Nadin) cercetează problema sensului estetic ce poate fi conferit activității de p. ca activitate de creație specifică. Este pusă astfel în discuție *valoarea estetică a p.*, ca modalitate de exprimare într-un limbaj artificial (ALGOL, FORTRAN, BOCOL etc.), diferit de cel natural prin aceea că deține (ca și limbajul artistic tradițional) o structură și posibilități de semnificare proprii. În acest fel, limbajul artificial al p. cuprinde, virtual, o poetică* dar și o stilistică* proprie. Pe baza dezvoltării în continuare a esteticii generative, se prevede crearea unor limbaje artificiale noi, cu finalitate estetică. (V.E.M.)

programatism

curent componistic apărut în secolul al XIX-lea (dar cu antecedente în stilul imitativ al clavecinistilor sec. XVII-XVIII) care dezvoltă tendințele de traspunere în muzica instrumentală a unor imagini inspirate de natură sau de lectura unor texte poetice sau dramatice. Simfonia a VI-a, *Pastorala*, uverturile *Egmont* și *Coriolan* de Beethoven, constituie modele pe temeiul cărora Schumann, Berlioz, Liszt, ș.a. își vor formula un crez

estetic orientat spre reliefaarea consecvență a unei „idei poetice” prin intermediul limbajului instrumental ajuns la plenitudinea mijloacelor de exprimare. Consecințele acestei viziuni tipic romantice, reflectate de poemul *simfonic*, vor fi limitarea autonomiei expresive a muzicii în favoarea unor tot mai abundente elemente descriptive. Drama muzicală wagneriană, ca încununare a programatismului, își propune reintegrarea muzicii într-o amplă manifestare artistică de factură sincretică. (L.)

progres în artă

expresie a *superiorității axiologice* a epocilor una față de alta, într-o accepție conturată încă în vestita ceartă dintre antici și moderni. Începută în Italia (Alessandro Tassoni afirmase, în 1609, că experiența modernilor îi face pe aceștia superiori antichilor și se ridicase împotriva tutelei modelelor clasice, declarându-se independent față de Aristotel și Petrarca), ea a continuat cu aprindere, ceva mai târziu, în Franța, în două etape: 1683—1700. (Fr. Charpentier, Charles Perrault, La Fontaine, Fontenelle, la Bruyère, Boileau) și după 1714 (Mme Dacier, abatele de Pons, Fénelon, abatele Dubos, Turgot, Marivaux, Voltaire, Condorcet și alții). Dacă de o parte se susținea superioritatea limbii și a literaturii moderne, de alta se afirma valoarea inițiativei clasicilor, superioritatea operei lor, caracterul inegalabil al modelelor, criticându-se cu asprime decăderea gustului, a moravurilor, mediocritatea artistică a operei contemporanilor. Susținătorii superiorității modernilor urmăreau de fapt desprinderea de canoane și ideea libertății de creație, jucând prin aceasta un rol pozitiv în înnoirea practicii artistice, dar încetul cu încetul, permanenta prăminire a stilurilor a dus la concluzii sceptice privind însăși posibilitatea unei confruntări. Ideea după care

nu există un criteriu constant de comparație pentru stabilirea vreunui progres (Xavier Marmier), fiecare epocă avînd viziunea ei (H. Wölflin), în evoluția artelor existînd mutații dar nu înaintări, astfel încît stilurile rămîn incomunicabile (E. Lovinescu), pledează de fapt pentru *ireductibilitatea axiologică a artei*, deci împotriva progresului. Acest punct de vedere se bazează în bună măsură și pe faptul că, în fața unicităților aparținînd unor personalități diferite, nu putem să vorbim, de pildă, despre superioritatea lui Dante asupra lui Homer, a lui Shakespeare asupra, lui Dante sau a lui Goethe asupra lui Shakespeare, fiecare integrîndu-se într-o civilizație și într-o formulă estetică. Într-o altă accepție, progresul este negat cu totul, vorbindu-se chiar despre un *regres axiologic*. Diderot spunea că progresul civilizației și al spiritului filozofic va determina declinul poeziei, Hegel prezicea moartea artei prin sufocarea și înghițirea ei de către conceptul abstract, Nietzsche critica valorile contemporane lui, numindu-le valorile decăderii, întrucît omenirea nu reprezintă nici o dezvoltare spre un bine, mai puternic sau mai înalt, Oswald Spengler se referă la limitele istorice ale artei, negînd că ar exista opere perene, iar Georges Sorel consideră că progresul artei este o simplă iluzie. Trăsăturile proprii unor opere ale artei moderne, mai ales o anumită ruptură de public, creșterea fenomenului *kitsch*, determină apariția conceptului de paraestetic (Lucian Blaga), iar pentru mulți teoreticieni pulverizarea stilurilor, proliferarea formulelor ermetice, dificultățile de înțelegere sînt semne ale decadenței artei. Pentru foarte mulți *progresul se identifică cu evoluția* și, acceptînd-o pe aceasta din urmă, formulează legi cum ar fi cea a diferențierii valorilor (G. Bouglé), a trecerii de la inconștient la conștient, de la spontan la rațional (V. Deonna), a tendinței de

nivelare, osmoză și endosmoză (Ch. Lalo), marcând astfel procesul de înaintare. În această viziune, evoluția, ca și *p. în a.* (concepute nediferențiat) sînt de obicei integrate în dinamica socială (H. Taine, Fr. Mehring, C. D. Gherea, Antonio Gramsci, Pierre Francastel, Lucien Goldmann, René Wellek, Austin Warren, Arnold Hauser, Ernst Fischer, Mihai Ralea), punîndu-se în spirit materialist problema determinismului, a condiționării sociale a artei. Concepția marxist-leninistă asupra evoluției artei oferă în această direcție răspunsul cel mai nuanțat, iar precizările lui Marx despre dezvoltarea inegală a artei, ale lui Engels despre condiționarea în ultimă instanță, a artei de către factorul economic și ale lui V.I. Lenin despre caracterul contradictoriu al operei lui Tolstoi evidențiază dificultatea unui singur și categoric răspuns. Formaliștii ruși (I. Tînianov, B. Eichenbaum) au cercetat evoluția literară pe plan formal, izolînd-o de celelalte serii culturale, iar școala anglosaxonă modernă, pe aceeași linie, a elaborat conceptul de „work in progress” privind însă numai procesul creației în care, pe parcursul elaborării, opera se apropie progresiv de forma sa immanentă, toate elementele tinzînd să alcătuiască un ansamblu corespunzător finalității sale specifice. Această accepție implică metodologic *neutralitatea axiologică*. Unii gînditori admit un *comparatism axiologic limitat* în cadrul aceleiași formule artistice și propun drept criteriu noutatea care stă la originea unei serii istorice (Tudor Vianu), deschizînd astfel calea către ierarhizări adecvate ramurii, genului sau stilului, dar rămîinînd prudenți în recunoașterea unei linii ascendente de ansamblu. O categorie de gînditori sînt de acord să vorbească despre *p. în a.* referindu-se, de fapt, nu la imanența artei, la specificitatea ei, ci la efectele de ordin cognitiv (Worringer) sau social (Thomas Munro), deci,

să admită în fond un *progres de transcendență* al artei propriu-zise. Fără îndoială că implicațiile extraestetice care vizează o înaintare sînt reale, dar ele nu pot fi separate de operă și deci nu trebuie privite doar ca ceva din afara ei. Sporul de cunoaștere sau forța formativă derivă din arta însăși iar aceasta nici nu există decît în plină funcționare, deci exercitîndu-și funcțiile extraestetice (lucrul nici nu ar fi posibil dacă opera n-ar fi artă, deci dacă ea n-ar avea o natură estetică în primul rînd). În accepția noastră, *p. în a.* are în vedere *conștiința artistică, în ansamblu, interacțiunea cu publicul și privește nu operele individuale ci arta ca formă a conștiinței sociale în unitatea creației cu receptarea*. Este vorba deci de un *progres axiologic relațional* în sensul că nu analizăm doar arta ca atare ci, *existența ei în funcțiune*, perspectivă care ni se pare cea mai potrivită chiar prin natura valorilor ei : o valoare artistică nu numai că se naște în raportul dintre obiect și subiect, dar nici nu există decît în acest raport. *P. în a.* este, în această accepție, indisolubil legat de progresul social ; el este, de fapt, o componentă a lui și, pentru a-l evidenția, criteriile nici nu pot fi pur estetice. Integrată în planul culturii, interinfluențele dintre diferite domenii sînt extrem de marcate, uneori analogiile sînt chiar surprinzătoare și această integrare este unul dintre indicatorii cei mai semnificativi ai progresului spiritual. Este mai propriu să vorbim de un *p. în a.* decît de un *progres-artistic* sau estetic deși uneori există temeuri și pentru folosirea acestor termeni. Fiînd vorba despre existența artei în funcțiune va trebui să o privim *în legătură atît cu sistemul de referință original cît și cu sistemul de la care se raportează în momentul analizei*, astfel încît nu vom putea face o ierarhie între sculptura lui Michelangelo și cea a lui Brâncuși, între muzica lui Bach

și cea a lui Wagner sau între pictura lui Rafael și cea a lui Van Gogh, pentru simplul motiv că ele aparțin unor serii istorice diferite. Progresul aparține relației acestor opere cu conștiința artistică și el trebuie privit în perspectiva valorizării sale temporale și spațiale. Progresul nu-l vom căuta nici în afirmarea inferiorității unui gen față de altul, a unei formule sau maniere artistice față de alta, ci numai în *considerarea ansamblului structurii conștiinței artistice*. Criteriile pe care le propunem în decelarea progresului sînt: originalitatea, expresivitatea, autonomia, rezonanța estetică, multidimensionalitatea, polivalența sensurilor, gradul de libertate, universalitatea umanismului. Considerăm progresul neînsurubabil, continuu și discontinuu, immanent și transcendent, relativ și absolut în același timp, procesual și exprimînd esența umană cît mai expresiv, plural, liber și cu aspirații spre generalitate. Obiectul artei fiind „omul ca ansamblu al relațiilor sociale” (Marx), progresul este indisolubil legat de orice pas în modificarea, complicarea, diferențierea acestora. (I.P.)

proletcultism

curent în literatura și arta sovietică, apărut în 1917, odată cu înființarea organizației *Proletcult*, care alinia literați, artiști plastici, oameni de teatru etc., și ale cărui principii estetice se reduceau la ideea forjării unei culturi- „pur proletare”. Teoreticienii p. (A. Bogdanov, V. Pletnev ș.a.) preconizau o nouă cultură, ale cărei caracteristici trebuiau deduse nemijlocit din activitatea de producție a proletariatului industrial. „Cultura proletară” își asuma, în concepția lor, un profil dominat de „ideea muncii”, „sentimentul de mîndrie al omului muncii” față de condiția sa socială, „principiul colectivismului”, negarea „fetișurilor și autorităților” culturilor anterioare și în special, ale culturii burgheze,

elaborarea unor noi valori culturale direct de pe șantierele muncii, de către muncitori etc. Orientare sectară, prezenteistă și sociologist-vulgară, p. ducea practic la izolarea clasei muncitoare de procesul general al edificării culturii socialiste, la frustrarea ei de valorile culturii universale trecute și contemporane, la negarea tradiției, la îngustarea noțiunii, larg gîndite, de cultură de masă, în sfîrșit, la denaturarea artei, prin ignorarea specificității și autonomiei ei relative. În practică, operele plastice, literare etc. ale artiștilor proletcultiști, se caracterizau prin predilecția pentru hiperbolă, comparația retorică și convențională, maniera declamatorie și manifest *mobilizatoare*, politizarea explicită etc. Unii reprezentanți ai p. artistic au cultivat căutările înnoitoare pe terenul futurismului, cubismului și constructivismului etc., arborînd formule de creație ale artei moderniste. P. a fost criticat de V. I. Lenin la Congresul al III-lea al Comsomolului și în scrisoarea (*Despre proletculturi*) adresată în 1920, Comitetului Central al Partidului Comunist Rus. Pe la jumătatea deceniului al III-lea, organizațiile proletcultiste au trecut în competența sindicatelor, iar în 1932 ele au dispărut. Folosit cu sens critic, termenul a revenit cu privire la orice recrudescență ulterioară a unora dintre tendințele reducționiste, simpliste sau schematizatoare ale p., în alte variante. (R.S.)

Proust, Marcel (1871—1922)

scriitor francez al cărui nume e legat de ridicarea romanului psihologic, întemeiat pe introspecția asociativă, evocatoare, fină și minuțioasă, la rangul marelui arte și de consacrarea, în literatură, a narațiunii lirice ample, neîntrerupte, sugerare a dinamicii labile a vieții lăuntrice cu ajutorul „monologului interior”. Pentru P., *eul* este o structură individuală subiectivă, care introduce unitatea în

varietatea infinită și fluctuantă a ipostazelor spiritului universal, iar imaginația, arta, o mărturisire ideală a lui, realitatea în sine, unică și suficientă sieși. Antiformalist și antiestetizant în principiu, P. concepe un fel de *pandalism*, o religie a frumuseții, în care artei îi revine misiunea de a revela oamenilor, odată cu adevărul, idealul unei existențe nobile, desăvârșite și nemuritoare. După P., istoria artelor destăinuie întruchiparea spiritului etern uman în *spiritul epocilor succesive*, fiind materializarea căutării de către el a adevărului și perfecțiunii, în forme specifice și concret-istorice. Ea este o rememorare nostalgică a metamorfozelor devenirii spiritului în devenirea artei. Astfel, P. face din orice obiect frumos, natural sau artistic, un simbol magic, un obiect de cult, un mesager al vieții spirituale, sau un pretext sacru al afirmării acesteia, iar din creație, misiunea pioasă a înălțării unor monumente închinată spiritului. Artă lui P., fidelă principiilor sale estetice, influențate de Ruskin și Bergson, cultivă cufundarea eului în durată, timpul psihologic, indivizibil și fluviatil, virtuțile sugestive ale *intuiției*, rememorarea *involuntară*, *fluxul memoriei*, opus memoriei organizate logic și artificial, tehnica forjării unor caractere prin dezvoltarea succesivă a trăsăturilor acestora, pe măsură ce reamintirea le recheamă în lumina conștiinței, în cursul narațiunii, prospectarea complexității proteice, a contradicțiilor și nonidentităților personalității. Retrăirea, în memoria afectivă, a trecutului, *anamnezisul* spontan și pasionat prin care acesta e reconstituit, recursul la corespondențe, conexiuni, sinestezii și contraste simultane, l-au înrudit pe P. cu simbolismul * și impresionismul * iar interiorizarea, reconsiderarea animistă, subiectivă a lumii și obiectelor ei, ca *metafore* ale spiritului, l-au apropiat de expresionism *. Conceptele sale estetice sînt exprimate mai mult sau mai puțin

conturat pe parcursul celor șapte părți ale romanului său *În cătarea timpului pierdut* (1913—1927) ca și în culegerea de eseuri *Pastiches et mélanges*, unde a anticipat structuralismul * contemporan, prin încercarea de a reconstitui, pe temeiul imitației voluntare, studioase, tehnica narațiunii unor romancieri ca Balzac, Flaubert, Stendhal ș.a. (R.S.)

prozaic

ceea ce e lipsit de darurile poeziei. Deosebind concepția poetică de cea p. și considerînd-o pe aceasta din urmă ca ulterioară, Hegel demonstrează că ceea ce le deosebește nu este conținutul ci modul exprimării acestuia, prozaicul fiind mai direct reflectoriu în raport cu realitatea dar mai sărac, ca reprezentare semnificativă spațio-temporală a spiritului omenesc. În critica dramei întreprinsă de Schiller, principalul cap de acuzare era acela că ea prezintă viața de o manieră excesiv p, tragedia putînd doar aspira spre tensiunea poeziei. Tot el constata că prozaismul este cu atît mai greu de suportat în poezie cu cît subiectul acesteia este mai înalt. În sens figurat, p. semnifică a fi lipsit de inspirație; critica și estetica desemnează drept p. expresia plată, locul comun. Pe de altă parte, creația modernă înregistrează afirmarea prozaicului ca reacție față de afectarea, prețiozitatea și convenționalismul artei trecute. Se constituie o estetică a p. întemeiată pe ideea că orice expresie poate fi purtătoare de semnificație, idee ce relativizează conceptul de artă în suși. Consecință a extinderii cîmpului realității, ca obiect al artei, pînă la aspectele numite p. ale vieții, precum și a relativității operei, tendința marchează devalorizarea artei ca atare în condițiile societății de consum și neutralizarea ei, atît socială cît și estetică. (M. Na.)

proză

concept definit de obicei, prin negație, drept tipul de comunicare verbală neconstrins de regulile versificației. Opoziția se stabilește, astfel între *p.* și vers și nu între *p.* și poezie (în *Poetica* aristotelică s-a făcut prima oară observația că esența poeziei nu constă în forma versificată). Prezența sau absența versificației neconstituind un criteriu de distincție a literarului (o arată existența reclamelor versificate sau a normelor, de asemenea versificate, din vechile gramatici), termenul de *p.* e neutru în raport cu literatura. De aici, necesitatea determinărilor : *p.* filozofică, *p.* științifică, *p.* literară. În aparență nedefinită, aceasta din urmă se diferențiază de comunicarea verbală cotidiană sau de aceea, organizată după criterii demonstrative mai riguroase, a expunerii științifice ori filozofice, prin diferențele în manipularea limbajului (dominarea sensurilor conotative în raport cu cele denotative) sau la nivelul arhitectonic al macrocontextului, semnalate cu privire la literatură *, în general. Mai greu de sesizat sînt diferențele dintre *p.* literară, în primul rînd cea narativă (*p.* oratorică are un statut propriu, dominat de dorința de a convinge) și poezie. Cercetările cu privire la poezia modernă și la structurile narrative urmăresc aceste diferențe în folosirea tropilor (în general mai puțin frecvenți și avînd în *p.* altă structură și alte finalități). Direcții foarte folosite din critica și estetica literară contemporană, mai ales cele structuraliste și semiotice, au căutat să stabilească structuri narrative după ordinea, determinarea reciprocă a segmentelor, puncte de vedere din care se narează etc., domeniu încă incomplet prospectat, adesea contradictoriu. Definirea vagă, exclusiv prin negație, a *p.* literare se arată, însă, și pe această cale, insuficientă. Antichitatea și evul mediu au cunoscut forme de tranziție de la

p. la vers : *p.* metrică, care alternează cu regularitate, dar fără strictețea prozodică, cantitatea silabelor (Cicerone, Pliniu cel tînăr), *p.* ritmică cu regularități nu cantitative, ci de accent, din textele religioase medievale, scrise în latină. Formație modernă, poemul în *p.* renunță la o parte dintre normele versificate (metru, rimă) păstrînd ritmul tratat cu mai mare libertate. (S.I.)

prozodie

parte a poeziei * (sinonimă cu metrica), care studiază tehnica versificației (numărul și cantitatea silabelor, gruparea lor în unități ritmice etc.), pune în evidență, descrie și analizează modelele metrice proprii unor diverși poeți, școli, curente sau perioade poetice. Astfel, sînt recunoscute, de exemplu, trei moduri fundamentale de versificație ilustrate de : *p.* cantitativă greco-latină, *p.* arabă cu „cadență finală” și *p.* modernă bazată pe accent. Unele teorii prozodice recurg la întocmirea de scheme metrice pe care poetul trebuie să le respecte cu strictețe. Din varietatea acestor teorii sînt citate îndeosebi trei tipuri principale (V. Wellek și Warren, *Teoria literaturii*) : 1) teoria „prozodiei grafice” care recurge la semne grafice reprezentînd silabe lungi și scurte ; în terminologia „prozodiei grafice” întîlnim familiarii *iambi*, *trohei*, *anapești* și *spondeele* ; Modelul metric este considerat ca bază a poemului ; 2) teoria „muzicală”, după care rolul metrului în poezie este analog cu acela al ritmului în muzică ; metrul este reprezentat prin note muzicale care permit redarea celor mai complexe structuri metrice (în special în cazul versurilor cantabile) ; 3) teoria „metricii acustice”, bazată pe cercetări obiective (folosirea oscilografului, fotografierea fenomenelor produse în timpul recitării etc.) ; ea demonstrează că elementele distinctive ale metrului (înalțimea, intensitatea, timbrul și du-

rata) corespund unor factori fizici care pot fi măsurați (frecvența, amplitudinea etc.); limita principală a acestei teorii, subliniată de Wellek și Warren, este ignorarea sensului. Este citată de asemenea încercarea formalistilor ruși * de a așeza metrica pe o bază nouă prin folosirea metodei statistice în stabilirea relației dintre modelul metric și ritmul vorbirii. În țara noastră, studiile de versificație sînt puțin numeroase, ca urmare a instabilității lingvistice și a constituirii tirzii a unei versificații exemplare (Eminescu). De aceea, întîlnim p. bazate pe tipuri de versificație ale altor literaturi, folosind o terminologie străină și avînd, din această cauză, un caracter de normă, de schemă, impropriu folosită pentru literatura română (Enache Văcărescu, Ion Alexe, Timotei Cipariu, I. Heliade Rădulescu etc.). Cu Ion Apostoleanu se consideră a ne fi aflat, după cum afirmă Vl. Streinul, „departe de orice încercare de a silnici versul românesc în tipare antice sau neolatine”. (M.T.)

psihanaliza artei

interpretarea fenomenului artistic pe baza principiilor psihologice elaborate de Freud *. Obiectivele urmărite de interpretarea psihanalitică a artei sînt în esență : 1) înțelegerea genezei și naturii operei de artă ; 2) cunoașterea personalității artistului ; 3) explicarea plăcerii estetice și a ecoului psihic al operei la receptor. Pentru Freud, ca și pentru elevii și continuatorii săi (Otto Rank, Baudouin, C. G. Jung ș.a.), punctul de plecare al explicării artei îl constituie analogia dintre vis și creația artistică. Freud a demonstrat nu numai comunitatea de natură dintre normal și patologic, dar și înrudirea dintre produsele psihice cu semnificație individuală (visul) și produsele psihice cu semnificație cultural-generală : miturile, basmele, literatura arta. Ca și visul, opera de artă are un conținut

latent care nu se exprimă decît prin conținutul manifest, acesta fiind o deformare a primului. Conținutul original, este extras din memoria colectivă sau individuală, și este totdeauna de natură sexuală. În acest sens, arta este în mod esențial împlinirea pe plan imaginativ și concret a dorințelor sexuale inconștiente, oferind atît creatorului cît și publicului, satisfacerea imaginară a dorințelor refulate în inconștient. Delectarea produsă de opera de artă s-ar datoră satisfacerii instinctelor și dorințelor refulate (precumpănitor sexuale) ale spectatorilor. Geneza operei se explică astfel prin activitatea inconștientă, irațională a creatorului ei, contemplarea determinînd, la rîndul ei, o activitate subconștientă similară în psihicul receptorului. Această teză a avut o mare influență asupra unor concepții estetice și curente literar-artistice de la începutul sec. XX cum ar fi dadaismul și suprarealismul. În ce privește personalitatea concretă a artistului, interpretarea ei psihanalitică se bazează pe afirmarea unei legături strîns între creația și biografia acestuia, respectiv, a experiențelor de viață din primii ani ai copilăriei, care își pun pecetea în mod hotărîtor asupra structurii inconștientului individual, legat de sexualitatea infantilă. Psihanaliza are, în aceeași privință, meritul de a fi înlocuit speculațiile oarecum exterioare despre ereditate cu un examen mai profund al condițiilor familiale în care s-a format și dezvoltat personalitatea artistului ; complexul patern și cel matern reprezintă relații importante pe care interpretarea psihanalitică le analizează la izvorul lor autentic și nu în imaginile deformate de memorie și de convenția socială. Analiza literară trebuie să aibe deci caracterul unui studiu biografic care reunește interpretările propriu-zise cu punctele de reper obiective din viața reală a autorului cercetat. Continuatorii lui Freud, în special Jung, au consi-

derat drept insuficientă analiza primilor ani de viață pentru înțelegerea unei anumite personalități, făcând apel și la experiențele filogenetice, individul fiind considerat nu numai un produs al istoriei sale, ci și al istoriei umanității. Aceasta din urmă este sintetizată în formele „inconștientului colectiv”, *arhetipurile* * sale reprezentând principalele tipare ale gândirii, emotivității și creației umane. Artă este și ea expresia unor asemenea forme arhetipale ale gândirii primitive. Din interpretarea psihanalitică generală a naturii operei de artă decurge și explicarea plăcerii estetice ca fenomen kathartic preliminar, ce permite abaterea atenției, ridicarea inhibiției și aducerea receptorului în situația de a se elibera de anumite tensiuni. Această abrogare a inhibiției eliberează conținuturile refulate și permite retrăirea lor intensă, cu efect kathartic, propriu operei de artă și principală sursă a plăcerii estetice. Artistul ne oferă posibilitatea să ne bucurăm fără restricții și rușine de propriile „fantome”, de dorințele ascunse, condamnate și cenzurate de mediul socio-cultural în care trăim. P.a. a exercitat o influență covârșitoare asupra literaturii și artei contemporane, legitimând, în mod științific, un vast domeniu de investigație, cercetat până atunci doar sporadic și intuitiv : *inconștientul*. Nu numai mișcarea suprarealistă, dar și întregi direcții ale dramaturgiei, cinematografilei, literaturii sau artelor plastice contemporane se plasează sub semnul ideilor psihanalitice, de la *factorii de atitudine*, intrinseci creației, vizind ponderea acordată iraționalului și stărilor onirice, până la *factorii exteriori*, tematici, precum exploatarea obsesivă a problematicei erotice și sexuale, ceea ce a dus la denaturarea ideilor inițiale ale fondatorilor p.a. Această denaturare decurge totuși dintr-un viciu de fond al esteticii psihanalitice, propriu de altfel întregii direcții teoretice : exagerarea unui

principiu real pînă la un grad care se apropie de erotomanie. Din psihologia și psihopatologia pornirilor libidinale din inconștient, cu caracter mai mult sau mai puțin pansexual și irațional, s-a încercat construirea unei teorii globale, bio-psiho-sociale și culturale cu pretenție de valabilitate în explicarea tuturor formelor de manifestare a eului. Urmărind o explicație multilaterală și integrală a fenomenului artistic, estetica situată pe pozițiile marxismului, valorifică în mod creator interpretarea psihoanalitică a rolului factorilor inconștienți și subiectivi în creație, dar îi subordonează factorilor social istorici, în ultimă instanță, determinanți. (V.E.M.)

psihologia artei

disciplină care își propune examinarea structurilor psihologice definitorii pentru creația și receptarea valorilor artistice. Ca domeniu teoretic distinct al psihologiei, își are originea în secolul al XIX-lea, fiind strîns legată de elaborarea de către Fechner * a esteticii experimentale *. Intenția lui Fechner a fost de a da o expresie cât mai exactă și pe cât posibil măsurabilă, a proceselor psihice pe care le declanșează afit elaborarea operei de artă, cât și perceperea ei de către subiectul receptor. Concepția lui Fechner, care este mai de grabă o *estetică psihologică*, decît o alternativă la estetica filozofică, pune în centrul ei studiul plăcerii, ca obiect al studiului estetic fundamental. În același context, alți esteticieni ca Volkelt * sau Lipps *, elaborind o estetică a empatiei *, adică o estetică a proiectării universului psihic în lumea operei de artă, încearcă să ducă mai departe, dintr-un alt unghi, optica psihologică în artă. Problemelor psihologiei artei le sînt consacrate și alte semnificative contribuții în estetica modernă ca de pildă, cele ale lui Müller-Freienfels *, H. Delacroix * ș.a. O direcție specifică spre care s-a îndrept-

tat optica psihologică în examinarea artei este cea legată de constituirea psihanalizei*, de contribuțiile lui Freud* și ale adepților săi la prospectarea unor zone ale psihicului aparținând sferelor înconștientului. Dezvoltarea psihologiei științifice, în strinsă corelație cu afirmarea concepției filozofice marxiste, a interpretării dialectice materialiste a raporturilor dintre conștiință și existență, a mecanismelor specifice ale conștiinței, capabilă să analizeze cu mijloace și metode proprii resorturilor psihice specifice ale creației și receptării valorilor artistice, constituie un domeniu important ce concurează la înțelegerea artei și care poate sprijini generalizarea estetică. Recunoașterea p.a. și evitarea excesului psihologizant, caracteristic lui Fechner și adepților săi, impun considerarea psihologiei artei ca o disciplină autonomă care nu se poate însă substitui esteticii. (I.A.)

psihologism

(în sens larg), tendință excesivă de a se justifica ceea ce ține de domeniul necesității ideal-normative prin considerații de ordinul faptelor mentale, proceselor psihice, luate în desfășurarea lor cauzal-naturală. Evidențiat în raport cu tendința ontologizantă a cercetării contemporane, inclusiv în raport cu idealismul transcendentă (Husserl) care încearcă să fundeze aprioric posibilitatea oricărei științe, p. devine sinonim cu subiectivismul. În estetică p. corespunde dublei înclinații de a se acorda valoare explicativă și constitutivă experienței subiective a artistului și a receptorului operei de artă în stabilirea statutului obiectului estetic și a funcționalității sale valorice. Implicații p. pot fi semnalate în teoria artei, ca expresie a eului (respectiv, în critica artistică), în așa zisa teorie a *Einfühlung**-ului care nu deosebește în fond experiența psihologică de cea estetică, reduce

existența valorii estetice la o acțiune subiectivă de „imitație internă” (K. Groos*) și mai ales, în aplicațiile „estetice” ale metodei psihanalitice care face din operă o expresie sublimată a libido-ului și pune geneza artei pe seama unei cauzalități a arhetipurilor înconștientului. Expresia de p. are, totuși, o semnificație relativă și de cele mai multe ori polemică. Repudierea exceselor p. nu trebuie, însă, să conducă la anularea oricărei legitimități a folosirii metodelor psihologice în analizele estetice. (N.N.)

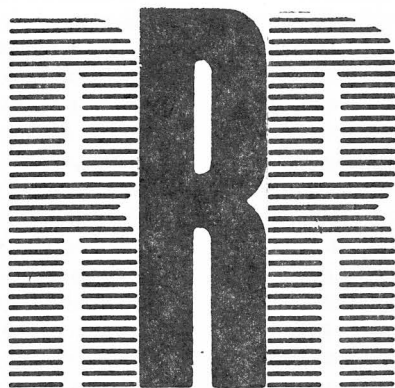
public

comunitate umană, căreia i se adresează creatorii de artă prin operele lor. Termenul p. denotă inițial două fenomene corelate, însă nu identice; a) ceea ce este p. poate fi văzut ori auzit de oricine; b) ceea ce este p. aparține tuturor, fiind distinct de lumea privată a fiecăruia. Pe parcursul secolelor, semnificațiile conceptului de p. s-au îmbogățit; noțiunea de p. artistic ca și relațiile dintre artă și p. căreia i se adresează s-au amplificat și diversificat continuu. În sens estetic, termenul de p. se referă la totalitatea indivizilor care iau contact cu arta unei epoci (p. artei clasice, romantice, p. artei moderne etc.), a unei țări (p. românesc, francez, rus etc.), la cei care frecventează una dintre ramurile artei (p. literar, muzical, cinematografic etc.) sau una dintre manifestările ei (p. unui concert, al unei expoziții sau al unei cărți). Condiția principală a p. este aceea de a fi la un loc, dincolo de limitele stricte ale unui timp sau (și) spațiu determinat; de asemenea, ca totalitate de indivizi diferențiați în funcție de particularitățile social-istorice, de mediu și obișnuințe, de pregătire intelectuală, vîrstă, gust artistic ș.a., p. presupune o mare diversitate de opinii proprii, chiar dacă unele coincid, despre același fenomen de artă. P. nu este o

entitate omogenă, statică; evoluția și exigențele lui sînt în consens cu dezvoltarea artelor, fiind în același timp, direct sau indirect, stimulantul de bază al creației. Nutrind aspirația comunicării, a unui dialog permanent cu societatea, fapt ce reprezintă condiția și rațiunea fiecărei creații, scopul și menirea ei, arta și-a cîștigat tot mai mulți iubitori, iar p. ei a devenit tot mai numeros. Ca proces istoric, general, s-a trecut de la un anumit p. limitat, de inițiați, de cunoscători, spre marea p. odată cu afirmarea plenară a maselor pe plan cultural, pentru ca astăzi, datorită uriașei perfecționări a mijloacelor de comunicație artistică (mass-media *), sfera p., la noi, în condițiile adevăratei democratizări a artei, să cuprindă realmente întregul popor. Calitatea p., sensibilitatea și spiritul său de discernămint, indulgența și imparțialitatea sa, marea sa receptivitate la nou și puterea de recreare a operei de artă formează criterii fundamentale de apreciere a fenomenului artistic. Învățînd de la p., creatorii trebuie să fie, în același timp, educatorii lui, pentru a-i înnobila spiritul și a-i lărgi orizontul, să se situeze pe pozițiile sale cele mai sănătoase, mai avansate, să cunoască prefacerile substanțiale ale structurii sale, urmărind formarea unui p. nou, instruit, exigent, de înaltă cultură și ales gust artistic. „Obiectul de artă, spunea Marx, creează un public care înțelege arta”, deoarece „dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii un om cu cultură artistică”. (Gh. Str.)

purism estetic

tendință în arta modernă de restaurare a reflectării obiectelor în simplitatea lor arhitecturală și în autenticitatea lor. Originat încă în teoria lui Platon * asupra frumosului, p. e. consideră drept criterii ale creației și operei exclusiv pe cele estetice, ignorînd deci determinarea complexă a acestora (socială, politică, etică, psihologică). Extrăgînd opera din contextul concret în care a apărut, p. e. o plasează într-un univers abstract, cu valoare de „artă pentru artă” *. În calitate de curent istoric, p. e. se poate data de la *Manifestul purismului* (1918), semnat de Amédée Ozenfant și Edouard Jeanneret (viitorul și celebrul arhitect Le Corbusier), și subintitulat *După cubism*. În acest sens, tendința exprimă un punct de vedere critic asupra aportului cubismului, considerat a suferi o degradare prin abandonarea severei sale rigori inițiale pentru a redeveni, potrivit concepției autorilor Manifestului, un tip de impresionism cu vădită finalitate decorativă. Adoptînd drept simbol plastic *mașina*, ca reprezentînd un ansamblu funcțional armonios, lipsit de accesorii inutile, p. e. impune exigența obiectivității absolute și refuză orice aport individualizant. Deși nu a găsit un cîmp real de acțiune decît în arhitectură, din cauza excesivei sale rigori, tendința a fost îndelung cristalizată în aport teoretic, cu deosebire în revista *l'Elan* (1915) și *l'Esprit nouveau* (1920—1925), fiind asimilată, în prezent, concepției estetice metafizice asupra operei de artă ca produs cu o organicitate proprie, autonom-estetică. (M. Na.)



Raicu, Ionescu Rion (1872—1895)

publicist socialist și critic literar, colaborator apropiat al *Contemporanului* precum și al publicațiilor socialiste *Critica socială*, *Munca*, *Evenimentul literar*. În sprijinul principiilor unei estetici marxiste. R. desfășoară, alături de Gherea, o activitate prodigioasă. În studiile *Arta tendențioasă*, *Datoria artei*, *Arta revoluționară*, *Artiști muște*, *Literaturile decadente* etc. combate teoria artei pentru artă, demonstrează condiționarea socială a artei, subliniind funcțiile cognitive și educative ale operei de artă. Deși nu a insistat asupra aspectelor care privesc specificitatea artei ca formă distinctă a conștiinței sociale, iar în analiza curentelor literare moderne a avansat uneori judecăți critice globale, R. rămâne unul dintre precursorii acelei estetici științifice, materialist-dialectice

și realiste al cărui patrimoniu de idei a continuat să se îmbogățească ulterior. (D. M.)

Ralea, Mihai (1896—1964)

filozof român, psiholog, sociolog, estetician și istoric al literaturii universale (în special franceze). S-a afirmat în perioada interbelică, alături de G. Ibrăileanu, în conducerea *Vieții românești*. Concepțiile sale sociologice manifeste încă în teza sa de doctorat despre ideea de revoluție în doctrinele socialiste, susținută la Paris în 1923, au avut de la început, ca punct de plecare, marxismul, trecut însă prin filtrul formației sale sociologice inițial durkheimiste, fapt care nu-l împiedică însă, dintru început, să accepte teoria marxistă a plusvalorii și principiul că, în lumea contemporană, proletariatul este purtătorul ideologiei celei mai înaintate. În axiologie și teoria culturii poziția sa are ca punct de

plecare ideea sociologică a succesului ca sancțiune socială a actelor umane și în acest context poziția sa antișunismă se va uni cu respingerea simplismului pășunist ca și a asaltului ideologiei naționaliste. Ideea sa antropologică și psihologică de bază privind definirea omului, expusă pe larg în *Explicarea omului* (1946), este aceea a *amănării*, preluată de la G. Simmel*. El surprinde o trăsătură importantă, deși oarecum unilateralizată, a psihicului uman prin care explică politica, morala sau arta. În estetică, concepția sa filozofică este prezentă printr-o explicație adecvată a specificului fenomenului cercetat, printr-o adoptare selectivă a roadelor diverselor metodologii (fenomenologice, normative, istorice, sociologice), ceea ce nu-l împiedică să critice, încă în vremea când abia își cucerea notorietatea, orientări cum sunt fenomenologia și structuralismul. Orientarea sa precumpănitor ideologică și istorică în analiza fenomenului literar și artistic, critica argumentată a estetismului, precizările sale privind raportul dintre *etnic* și *estetic* îl situează pe linia deschisă de C.D. Gherea și îl transformă într-un director de conștiințe. Situația lui consecventă pe pozițiile marxismului în ultima perioadă a vieții, vine ca o continuare firească a acestei orientări. În estetică, după cum relevă lucrări cum sunt: *Perspective* (1928), *Interpretări* (1927), *Comentarii și sugestii*, *Valori* (1935), *Atitudine* (1937), *Cele două Franțe* (1956) dar mai ales, cursurile sale de estetică de la Iași (1927-1928) și București (1940-1944), publicate postum în *culegerea Prelegeri de estetică* (1971), îl evidențiază ca pe un gânditor de prestigiu de talia colegului său Tudor Vianu. El va analiza factorii care au dus la constituirea esteticii ca știință, metodele ei, făcând distincție între estetica generală și cea specială (muzicală, plastică etc.), între estetic și artistic,

fapt estetic și valoare. Esteticul este considerat ca un ideal nedetectabil în stare pură ci însoțit de elemente anestetice care fac ca să nu se poată vorbi de o *puritate* a artistului. Trăsăturile faptului estetic sunt: construcția simbolică, cunoașterea expresivă individuală, plăcerea dezinteresată, finalitatea autonomă (în sensul că nu servește nici unui alt scop decât celui al perfecțiunii sale), caracterul convențional, sinceritatea fiind obținută printr-o anumită tehnică. Valoarea estetică are, după R., drept criteriu, concordanța dintre intenție și realizare în care procesul de spiritualizare a elementelor anestetice se unește cu o sinteză a raporturilor poliarmonice, cu o artificializare a imaginii, caracterizată prin caracterul ei dezinteresat și original, luând forma unui unicat. Criteriului estetic i se adaugă cel antropologic și sociologic ceea ce face explicația mai complexă, chiar dacă nu integrală. Considerațiile sale privind socialitatea estetică, procesul de receptare a operei și categoriile estetice completează viziunea sa de ansamblu. (I.P.)

rațional și irațional (în artă)

pereche dialectic corelativă de facultăți psihice sau stări de conștiință concurente în realizarea actului artistic, ca interpretare sau creație a operei, indiferent de măsura în care fiecare se impune celeilalte. Primul semnifică rolul activ, creator, structurant și integrator al intelectului, gândirii logice, discursive, în articularea și formarea materialului haotic oferit de simțuri, imaginație, vis, intuiție, instincte etc. având, în acest caz, un rol tehnic, constructiv și diriguit. El are prin excelență rolul de potențare sau elevare a semnificației, de inventare a ideii poetice. Ca semnificat, el apare drept ceea ce Volkelt* numea posibilitatea ca ideile însușite organic de poet, devenite material

poetic, stare poetică să se transforme în realitate poetică. Raționalitatea se afirmă în-deosebi în poezia filozofică, a cărei realizare artistică presupune însă pătrunderea ei de tensiuni emoționale, de *tior liric*. În afara acestei condiții, arta se dizolvă în discursul explicit, conceptual și abstract, în retorică și didacticism. Al doilea termen implică apelul preponderent la autoritatea pasiunii, sentimentelor, imaginației, tanteziei dezlănțuite, explorarea zonelor abisale ale psihicului, recursul la sugestiile și „oracolele” înconștientului, visului, promovarea entropiei și aleatorului sensibilității, a „dicteului automat” etc. Datorită opoziției și alianței lor dialectice, cei doi termeni apar ca forțe prezente și active împreună și în orice operă sau creație artistică autentică, dar în proporții diferite. În succesiunea epocilor și școlilor literar-artistice, ei sînt însă, alternativ sau concomitent, absolutizați, exclusivist și intolerant postulați teoretic, ca unici și inalienabili, fără însă ca practica artei să ignore cu desăvîrșire pe vreunul din ei. Platon însuși, care lansează în *Ion* teoria iraționalității și inferiorității spirituale a artei, sugerează, prin ipostaza filozofică a Erosului său, posibilitatea unei arte superioare al cărei *aesthesis* este dat de ridicarea conștiinței poetice pînă la lumea și trăirea esențelor ideale. Conceperea creației ca rezultat al „furiei poetice și al entuziasmului inspirat de zei” (Platon), stăruie în diferite variante de-a lungul întregii istorii a artelor și a ideilor estetice. Preluată de Giordano Bruno, de poezii Pleiadei, de Pascal („rațiunea inimii”), apoi în special de preoromantici și romantici (Novalis, Nerval), ea e prezentă în forme moderate pînă și la Boileau*, Montesquieu*, Voltaire*, Diderot* sau Shaftesbury. Hegel* și Schopenhauer* o cultivă ca *inspirație** sau *nebulie*, Nietzsche*, ca delir și beție dionisiacă*, pentru ca ecourile ei

mistice sau intuizioniste să reapară la Bergson*, Croce*, Proust*, E. Hartmann*, Brémond* și în estetica școlilor de avangardă (dadaism, suprarealism, școala metafizică, expresionism ș.a.), iar interpretările patologice să revină prin Lombroso sau în succesiunea lui Freud*. Laicizarea, umanizarea și pozitivizarea cercetărilor estetice și ale investigației artistice aduc după sine explicații mai științifice ale fenomenului creației și introduc o terminologie mai riguros psihologică. O altă tradiție, care datează de la Aristotel* și Horațiu*, ca și de la preclasicismul renescentist, reeditează imaginea artistului echilibrat, în creația căruia se face auzită predominant vocea rațiunii (conceptul de *ratio poetica*, sau de *ragione poetica*). Renașterea elogiază dar și denunță, astfel, concomitent, mitul și superstiția „furiei poetice” (arta e *una cosa mentale*, afirmă Leonardo), anticipind clasicismul care pune bazele doctrinei adevărului artistic și a supunerii subiectivității anarhice de către gîndire, preconizînd instaurarea imperiului „justei măsuri”, al „bunului simț”, al unității, coerenței și limpezimii discursului poetic, al disciplinei formelor fixe. Clasicismul poartă însă în sine și germenul formalismului academicist și al schematismului dogmatic, favorabile insurecției iraționaliste. Împotriva ultimelor ecouri ale frondei și excentricității romantice (Coleridge, Quindcey), prelungite de decadenți se afirmă ideile clasicizante ale lui Alain*, se acreditează principiul controlabilității creației involuntare și capătă circulație expresii ca „dezordinea regulată”, „nebulia rezonabilă”, „supunerea înțeleaptă față de fluxul cuvintelor” etc. O adevărată reacție antiromantică, ostilă prejudecăților iraționaliste se produce în filiația lui Poë*, prin Baudelaire*, parnasieni*, Flaubert*, Mallarmé* și Valéry* care își iau ca deviză vechiul *sapere il perchè* al lui Castelvetro

sau *fostinato rigore* al lui Leonardo, ostracizează impostura inspirației, revelația, extazul, exaltarea, ca preținse inautentice virtuți creatoare, sancționează patosul lor fals și retoric, proclamă principiul lucidității reci ca „sărbătoare a intelectului”. Dialectica unității contradictorii a *r.* și *i.* poate fi urmărită și în istoria muzicii, a picturii, ca și a tuturor celorlalte arte. Inclinația modernă spre intelectualizarea artei, se afirmă, ca întotdeauna, în lupta cu tendințele iraționaliste (ale filozofiei vieții, existențialismului, artei absurdului și antiartei), de la Cézanne* la abstracționiști, de la Schönberg la arta permutațională* încredințată disponibilităților combinatorice programate ale mașinilor de calcul. O linie modernă în interpretarea dialecticii *r.* și *i.* este aceea a afirmării caracterului *firesc* al tensiunii impulsive, iraționale care, în artă, ajunge să se identifice cu logicul, să conlucreze cu funcția formativă a artei (conform celebrei vorbe a lui Marx: „Sie wissen es nicht, aber sie tun es”). Liviu Rusu, în *Logica frumosului* descoperă, în acest sens, o rațiune esențială, un *logodynamos* al izvoarelor creației artistice, o dialectică intrinsecă a inspirației care tinde, din faza ei primară, să se ridice în sfera luminoasă a conștiinței de sine.

O altă tendință modernă, în estetica și critica de artă, este interpretarea iraționalismului ca fiind o specie de *supraraționalism* sau de *subraționalism camuflat*, un fel de raționalism nemulțumit de eșecurile lui dogmatice, dezamăgit, în speranțele sale iluzorii optimiste, dornic să-și ia revanșa, căuștând *adevărul* cu alte mijloace decît cele ale unui iluminism compromis.

Teoretic și practic linia raționalistă și cea iraționalistă își continuă însă ostilitățile tradiționale. Cu toate că cele două linii continuă și azi să se înfrunte și că linia in-

telectualista pare să fie mai adecvată spiritului modern (Lovinescu, Vianu, Călinescu), ireversibilele tendințe istorice de intelectualizare a activității și naturii umane, prevăzută de Marx și confirmată azi de numeroși teoreticieni ai culturii și artei, sociologi și economiști din întreaga lume, este sigur că arta va continua să trăiască și să supraviețuiască din confruntarea uneori dramatică a celor două forțe psihice, care, în ipostaze, forme și proporții noi, originale, vor continua să se impună întotdeauna una celeilalte, în mod creator și la niveluri tot mai înalte. (R.S.)

Read, Herbert Edward (1893—1968)

estetician englez, critic și istoric al artelor, eseist, poet, prozator. În prodigioasa sa carieră a îndeplinit funcții importante în marile muzee britanice, s-a afirmat ca excelent profesor în mai multe institute de învățămînt superior din propria țară și din străinătate. Scribe numeroase lucrări, printre care: *Semnificația artei* (1931), *Filozofia artei moderne* (1952), *Arta și industria* (1939), *Arta și societatea* (1936), *Educația prin artă* (1943), *Imagine și idee* (1956), *Originile formei în artă* (1965). Concepția despre artă a lui R. pornește de la principiul caracterului natural al fenomenului artistic. Pledează consecvent pentru înțelegerea artei ca modalitate specifică a cunoașterii de către om a universului din care el face parte ca făptură a acestuia. Militînd pentru recunoașterea specificității artei și a muncii artistului, R. solicită criticii de artă depășirea descripției și comentariului printr-o intervenție activă care să promoveze creația artistică, să influențeze universul spiritual al omului modern. În scrierile sale a subliniat rosturile sociale ale artei, considerînd că educația prin artă este una dintre cele mai solide forme de dezvoltare a unei personalități complete. R. socotește

că arta și viața alcătuiesc și trebuie să alcătuiescă un cuplu inseparabil. În acest spirit, el critică cu luciditate unele racile ale culturii occidentale, respingînd orice tendințe de degradare a artei, de distrugere a formei artistice. (I.A.)

realism

1. Orientare a literaturii și a artelor plastice moderne, care se ridică împotriva romantismului și îi ia locul în numele afirmării primatului obiectivității față de subiectivitate în cunoașterea și creația artistică. 2. Concept literar și plastic, prefigurat în Renaștere, teoretizat din ce în ce mai explicit de către filozofii iluminiști și de gânditorii sec. al XIX-lea și care preconizează studiul atent al naturii, ca punct de pornire al inițiativei artistice. 3. Categorie estetică, generalizată, pe temeiul accepțiunilor mai restrînse și mai concrete, în raport cu arta, din toate timpurile și care desemnează viziunea veridică a realității ca superioară oricărei alte viziuni artistice. Între diferitele sensuri ale *r.* se pot stabili deosebiri și asemănări. La nivel gnoseologic global, *r.* desemnează reflectarea subiectivă adecvată, în artă, a realității obiective; ca atare, *arta realistă* reprezintă fundamentală linie de dezvoltare multi-milenară a valorilor estetice, începînd cu desenele primitive și poemele antice; în acest sens, *r.* se suprapune de fapt conceptului de „adevăr artistic”, adevăr verificabil prin adecvarea imaginii la obiectul ei; adepții acestui punct de vedere vorbesc de *r. primitiv, oriental, greco-roman, medieval, renașcentist, clasicist* ș.a.m.d. și îi identifică pe teoreticienii *r.* cu toți cei care au subliniat legăturile artei cu viața, începînd cu Aristotel (interpretarea *mimesis*-ului). Această concepție a apărut prin extinderea retrospectivă a unui termen relativ recent și care a fost folosit inițial pentru delimitarea unui tip

de experiență artistică, istoric constituit, a unui ansamblu de principii și de procedee artistice favorabile *adevărului* într-o măsură crescută și în maniere specifice. La acest din urmă nivel de înțelegere, *r.* constituie o cucerire majoră, practică și teoretică, a ultimelor secole. Noutatea și superioritatea lui principală au fost recunoscute de către esteticienii iluminiști (Diderot, Lessing, Goethe, Belinski, Cernișevski) și analitic argumentată de către urmașii lor materialişti. Aceștia au invocat printre atestările cele mai elocvente ale artei realiste, o mulțime de cuceriri ale prozei (romanul și nuvela) și ale dramaturgiei moderne. În mod concret, ei i-au citat, din nou retrospectiv, pe Cervantes, Rabelais, Shakespeare și, la modul propriu, pe Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Thackeray, Gogol, Tolstoi, Cehov, Filimon, Caragiale sau, în artele plastice, pe Rembrandt, Daumier, Repin, Grigorescu. În același sens, întemeietorii marxismului au preferat *r. shakespearian*, romantismului *schillerian*, au văzut în Balzac pe un „maestru al realismului” care a obținut prin creația sa „unul din cele mai mari triumfuri ale realismului”. După Engels, „realismul implică, în afară de adevărul detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice în împrejurări tipice”. Tot astfel, Lenin a apreciat creația lui Tolstoi drept o „ogîndă a revoluției ruse”. În general, esteticienii marxiști au cercetat și promovat cu precădere arta realistă; ei au combătut totodată diverse practici și teorii potrivnice *r.*, de tipul *naturalismului, formalismului* ș.a. Printre variantele *r.* au fost studiate, pe de o parte, *r. critic*, iar pe de altă parte, *r. socialist* (îndeosebi de către esteticienii sovietici). Mai multe curente literar-artistice din secolul nostru s-au definit în prelungirea *r. clasic* sau într-un raport polemic față de el, fapt atestat chiar de către denumirile atribuite sau adoptate :

neorealism, suprarealism, r. simbolic, parabolic, mitic, magic etc. Atît în sensul său gnoseologic, fundamental, de reflectare autentică a vieții, cît și în sensul său particular, de modalitate specifică a ogîndirii moderne, răspindite cu deosebire în artele *reproducătoare*, în care efectul artistic poate fi raportat la o realitate preexistentă, problema r. rămîne un esențial teren de confruntare a diferitelor viziuni estetice. R. sec. al XX-lea presupune o cercetare dialectică menită să țină seama de raportul elementelor continue și discontinue, de valorificarea tradițiilor artistice înaintate ca și de modificările, ramificațiile, înnoirile survenite în conținuturi și forme. Urmărind asimilarea creatoare a noilor realități în lumina unei noi concepții despre lume, arta socialistă se recunoaște realistă în esența ei, o urmașă în drept, în condiții schimbate, a celor mai înaintate valori artistice realiste. (I.I.)

realism socialist

concept estetic pentru desemnarea aceluia tip de artă contemporană care își propune reflectarea veridică, concret-istorică, a realității în dezvoltarea ei revoluționară și, respectiv, pentru desemnarea teoriei corespunzătoare acestei arte. R.s. se recunoaște continuatorul artei proletare și socialiste a confruntărilor de clasă moderne (din 1848, 1871 și de după), constituit pe baza luptelor revoluționare din Rusia anilor 1905, 1917 și a edificării primei societăți socialiste. Se întemeiază pe activitatea artistică a lui Gorki și a confracților săi. De la primul lor congres unional, scriitorii sovietici îl recunosc drept „metoda de creație” ce stă la temelia întregii lor activități. Ulterior a fost adoptat și teoretizat și de către scriitori și artiști comuniști din alte țări. Conceptual, r.s. indică unirea dialectică dintre viziunea socialistă despre lume și reflec-

țarea realistă a acestei lumi, dintre ideal și adevăr. Ca emanație artistică a activității revoluționar-transformatoare de ansamblu, r.s. acordă o atenție constantă perspectivelor de înnoire ale societății. În acest sens, teoreticienii r.s. au studiat modalitățile asimilării artistice a prezentului în împletirea cu viitorul previzibil, pledînd pentru o nouă osmoză a componentelor artistice *reale* și *ideale*, realiste și romantice. Ei au cercetat natura și funcția eroului angrenat în conflicte vitale, rolul schimbat și crescut al muncii, căile de exprimare a contemporaneității, formele educației estetice. Unitar prin atașamentul său la partinitatea comunistă, r.s. recunoaște imperativul unei mari diversități creatoare în planul formelor, stilurilor și individualităților artistice. (I.I.)

redundanță estetică (în teoria informației) cantitate de informație ce trebuie redusă din valoarea informațională maximă pe care o poate atinge o știre, pentru ca aceasta să poată fi percepută. O știre perfect *originală*, care ar fi compusă dintr-o structurare total imprevizibilă a semnelor (avînd deci o informație maximă), nu ar mai avea, pentru receptor, decît semnificația unui semnal fizic fără sens (zgomot), întrucît ar depăși cu mult capacitatea de receptare și de selecție a conștiinței. Pe baza r.e. se poate calcula randamentul cu care se transmite mesajul estetic, raportul dintre ceea ce este strict util, necesar și elementele prăxice ce facilitează percepția. Teoria r.e. demonstrează faptul, deosebit de important pentru estetica artei moderne, că „libertatea de alegere” ce stă la baza oricărui proces estetic nu poate fi un proces de pură spontaneitate, la discreția bunului plac, ci *alegere*, deci un șir de alternative. Ordonarea, repartizarea și alegerea unor elemente este condusă, conștient sau nu, de o anumită regulă, de o anumită

normă (simetria, echilibrul, repetiția, structura), care introduc toate o r.e. ce oferă receptorului posibilitatea previzibilității statistice a unui anumit șir de semne cu o informație subiectivă prea mare. Redundanța unui proces estetic poate fi introdusă prin mai multe căi: *sintactic* (prin reguli gramaticale și sintaxă), *semantic* (prin obiectualitate sau prin fabulație), *pragmatic* (sub forma unor tendințe religioase, politice sau ideologice). În acest din urmă caz, artistul va trebui să țină seama de cimpul ideologic în care va fi decodificată opera. Este vorba de acele aspecte de ordin social-istoric ce-l obligă să confere operei sale o anumită redundanță *pragmatică* pentru a-i asigura accesibilitatea și inteligibilitatea, respectiv contactul cu publicul. Obligatorietatea caracterului mai mult sau mai puțin redundant pentru orice proces estetic, ne avertizează de faptul că nu orice repartizare improbabilă, stochastică este și una estetică. (V.E.M.)

reflectare (în teoria cunoașterii și estetice) proces de cunoaștere a lumii de către om. Teoria marxist-leninistă a cunoașterii pornește de la premisa că noi cunoaștem lumea în măsura în care ea se reflectă în conștiința noastră, în măsura în care devine accesibilă simțurilor și înțelegerii noastre. Lumea reflectată în conștiința omului posedă, pentru gnoseologia marxistă, valoare de realitate *umanizată*, adică de realitate privită de pe poziția unor interese umane determinate, de realitate interpretată uman. Se știe că procesul r. are un caracter universal, fiind propriu atât lumii organice cit și celei anorganice, atât lumii vii cit și celei lipsite de viață. Orice lucru reflectă, într-un fel sau altul, prezența celorlalte lucruri cu care se află în raport direct sau indirect. Există, însă, un anumit gen de r., inferior, la nivelul materiei nevăzute, și un alt gen, supe-

rior, la nivelul materiei vii. Acesta din urmă, la rândul său, cunoaște o serie de stadii ce nu pot fi ignorate. Ar trebui reținut mai întâi faptul că ceea ce este lipsit de viață reflectă în mod pasiv lumea înconjurătoare, iar ceea ce este viu caută să se adapteze la schimbările survenite, se orientează în funcție de orice situație ivită. Avem de-a face, în acest ultim caz, cu un gen de r. *proiectivă*, după cum spun psihologii. Pentru formele de viață inferioare, posibilitățile de anticipare se reduc la prevederea unui viitor relativ apropiat, legat de repetabilitatea și asemănarea fenomenelor. Ca o consecință a faptului că nu sînt angrenate într-un proces de producție, ci într-unul exclusiv de consum, formele de viață inferioare reflectă numai particularul și nu dispun de capacitatea de a-și transmite reciproc experiențele realizate individual. Marx și Engels au insistat, în repetate rânduri, asupra dialecticii obiectivului și subiectivului, biologicului și socialului, eternului și temporalului în procesul reflectării lumii de către om, proces înțeles mai mult decît ca o schemă liniară, angrenînd individul cu întreaga sa ființă. Adîncind și dezvoltînd teoria marxistă a cunoașterii, „bazată pe ideea recunoașterii lumii obiective și a reflectării ei în mintea omului”, Lenin sublinia că această r. trebuie înțeleasă „nu într-un fel mort”, nu abstract, nu fără mișcare, nu fără contradicții, ci în procesul veșnic de mișcare, de naștere a contradicțiilor și de rezolvare a lor”. Cauzele acestui proces trebuie căutate, după părerea lui Lenin, în faptul că „lumea nu-l satisface pe om și omul se hotărîște s-o schimbe prin acțiunea lui”. În felul acesta „conștiința omului nu numai că reflectă realitatea obiectivă, dar o și creează”. Lenin stăruie, în *Caiete filosofice*, îndeosebi asupra căilor specifice, extrem de variate, prin care conștiința omului reflectă *activ*, critic, creator, revoluționar lumea în-

conjurătoare. „Nu putem înțelege funcțiile, locul și rolul artei și literaturii în viața socială fără a le integra amplului proces de reflectare a realității existente de către omul social”. Obişnuit, spunem: „arta reflectă realitatea” dar pînă la urmă, fără importante corective, ideea că „arta reflectă realitatea” nu poate fi recunoscută ca valabilă. În *Materialism și empiriocriticism*, Lenin atrăgea, pe bună dreptate, atenția asupra faptului că fenomenul reflectării umane a lumii din jur se prezintă extrem de complex: „Conștiința socială reflectă existența socială — iată învățătura lui Marx. Reflectarea poate fi o copie aproximativ fidelă a ceea ce este reflectat. Ar fi absurd însă, să se vorbească de *identitate* (n.n.) în acest caz. Conștiința reflectă în general existența, iată teza generală a întregului materialism”. Ideea că *numai* conștiința socială reflectă existența socială ne obligă să avem în vedere faptul că arta nu reflectă direct realitatea, ci doar în mod mediat, doar prin intermediul conștiinței artistului. Artă înregistrează, reține, memorizează ecurile lumii din jur reflectate în conștiința artistului. Opera de artă zugrăvește, așadar, un proces de *r.* existent obiectiv, fiind *r.* a unei *r.* Ea este, în același timp, o *r.* de un tip specific, simbolizator, ne-conceptual, care poate atinge diferite trepte, grade de simbolizare, de la concret la abstract, de la simplu la complex, de la evident la figurat, mascat ș.a.m.d. Artă nu e un simplu *mimesis**, imitație în sensul literal al cuvîntului, ci o *r.* transfigurată, idealizată a realității. Din întreaga poziție estetică marxistă se desprinde limpede ideea că arta constituie un domeniu aparte, ce nu poate fi identificat aievea cu lumea. Pe de altă parte, înscriindu-se, în general, în sfera amplului proces de *r.* a existentului de către om, artă ține de domeniul comunicării, deoarece a

reflecta înseamnă a comunica, a stabili relații cu *altcineva* sau *altceva*. Informînd despre natura acestor relații, arta se definește din perspectiva diferitelor interpretări estetice contemporane drept *limbaj* ce are nevoie să fie decodat. De aici importanța deosebită pe care o are *forma* în elaborarea artistică, dar și necesitatea culturii artistice, atât a publicului cit și a creatorului. (Gh. A.)

reionism

mișcare în artele plastice din Rusia, întemeiată de M. Larionov în 1911—1912, și lansată printr-un manifest, în 1913. Apărut, după unii interpreți, ca o dezvoltare a futurismului, *r.* și-a propus să sugereze, în pictură, a patra dimensiune, senzația trecerii operei dincolo de timp și spațiu. În fapt *r.* este o variantă a abstracționismului* extrem care evită orice referire la imaginea vizuală tradițională. (R.S.)

Renaștere

mișcare social-politică și culturală (sec. XIV—XVI) în Europa occidentală, născută în cadrul procesului istoric al afirmării burgheziei, caracteristică prin mari invenții și descoperiri geografice, formarea statelor naționale, prin înflorirea științei, literaturii și artelor și prin trezire a interesului pentru cultura și gîndirea antică (umanismul). „Aceasta a fost cea mai mare răsturnare progresistă din cîte trăise omenirea pînă atunci, o epocă ce avea nevoie de titani și care a creat titani, titani ca gîndire, pasiune și caracter, ca multilateralitate și erudiție” (Fr. Engels, *Dialectica naturii*). Tezaurul de opere literare și artistice strălucite ce stă mărturie a *R.*, ca și lucrările reflectînd concepția personalităților epocii, „oameni universali”, adevărați titani ai creației multilaterale, au conturat caracteristicile noului tip de gîndire estetică ce-i este propriu. De-

terminind formarea conceptului unei arte emancipate, tendințele de laicizare (în raport cu practica artistică a evului mediu dominată de tipul gândirii estetice mistice a lui Plotin), manifestate în strinsă legătură cu umanismul antiascetic și profan care exalta aptitudinile creatoare ale omului (explicit formulat în scrierile lui Picco della Mirandola) și cu tendința apropierei artei de realitate, centrată în jurul subiectului uman, R. a determinat și importante modificări în mijloacele de expresie și în tehnica artistică. Toate acestea au adus cu sine și modificarea perspectivei în care e concepută finalitatea artei, funcția sa instructivă și educativă împletindu-se, în aceeași perspectivă, tot mai strins cu cea nemijlocit estetică. Reprezentind un act critic de protest rațional și angajat împotriva esteticii idealiste, R. consideră că „scopul artei este să țină oglinda în fața naturii” (Shakespeare) evidențiind implicit prin caracterul unor opere și explicit prin unele idei noi, legătura dintre frumos și uman. Problema centrală în estetica R. este aceea a frumosului considerat ca o însușire a lucrurilor percepute cu ajutorul simțurilor (Leon Battista Alberti, *Despre statuie*) care-l fac mai limpede inteligibil decît o pot face cuvintele. Deși depășește concepția teologică a unui frumos extrasensibil pentru a releva legătura sa strinsă cu însușirile lumii reale, el rămîne limitat, neabordind raportul obiectiv-subiectiv, și rolul subiectivității umane în constituirea frumosului. Considerind frumosul ca obiectiv, estetica R. acreditează imaginea artei ca reproducere a naturii și, din cadrul acesteia, cu deosebire, a omului. Ea se mai caracterizează și prin aceea că realul este privit din perspectiva idealului (social, politic, moral și estetic al epocii) adică prin calitatea de a fi estetică a idealului (manifestată deopotrivă în scrierile lui Rabelais, sculpturile lui Michelangelo, pictura

lui Rafael). Cu privire la abordarea specificului reflectării artistice și a funcțiilor artei, se remarcă stabilirea în R. a legăturii artei cu știința în unitatea cunoașterii superioare (pregnant susținută de Leonardo da Vinci), ambele considerate a fi moduri particulare dar simbiotice (acum se dezvoltă perspectiva, optica, tehnologia culorii, anatomia artistică, studiul polifoniei, armoniei, proporțiilor, ritmicității, structurilor etc.) de reflectare a aceleiași realități inteligibile. Concepția despre scopul moral al artei (de pildă în *Poetica* lui Tommaso Campanella), continuind și dezvoltind concepția aristotelică a *katharsis*-ului, ridicarea comandamentelor *mimesis*-ului la acelea ale esteticii idealului și ale unei critici exercitate, în numele acesteia, împotriva obscurantismului medieval și pentru afirmarea bucuriei de a trăi, exaltarea valorilor antichității clasice la nivelul unei arte savante, ambițioase, profane, însetate de absolut, justifică părerea că în R. ideile esteticii antice au fost reluate pe un alt plan și dezvoltate în raport cu cerințele noii practici artistice. În epoca postrenascentistă, măsura clasică, seninătatea și adevărul dispar în favoarea fastuosului și artificialului baroc; ideile estetice, elaborate în R. uneori doar cu elemente intuitive, fără o aprofundare filozofică și gnoseologică temeinică, atingind un grad de generalizare mai înalt, pregătind afirmarea esteticii clasicismului* și apoi constituirea autonomă a esteticii ca atare. (M. Na.)

reprezentare

acțiune de a înfățișa din nou, de a face prezentă sau sensibilă spiritului, memoriei, afectivității o anumită imagine. De la sensul filozofic mai larg, de percepție (ca r. a unui obiect prezent) la acela de imaginație (r. a. obiectului în absența sa), r. comportă un element senzitiv și unul cognitiv. Ele sînt

puse în evidență și de actul artistic al *r.*, unitate a intuiției sensibile și a efortului de cunoaștere și înțelegere a materiei transfigurate sensibil. Începînd cu *r.* prin scris a limbajului, continuînd cu *r.* unui text (piesă, scenariu, libret, partitură) în opera constituia prin interpretare (spectacol, film, balet, concert) și sfîrșind, în teoria modernă a formei, prin considerarea acesteia ca *r.* a totalității calitative a componentelor imaginii, avem mereu codificate cele două componente, definind condiția creatorului. Estetica teatrală propusă de Brecht* instituie distincția dintre trăire și *r.*, aceasta din urmă semnificînd conștiința lucidă a scopului actului interpretativ, realizată prin aplicarea unui sistem de reguli (propușe în *Organon*) menite să spulbere iluzia și condiția evazionistă a spectacolului teatral de tip clasic. (M.Na)

reproducere

imitație fidelă a unei opere de artă; copie, fotografie sau gravură după un tablou; acțiunea de copiere sau de multiplicare a unor copii fotografice, imprimări muzicale etc. precum și (mai rar utilizat în acest sens) de reeditare a unei creații literare. Dezvoltarea tehnicii *r.* determină modificări esențiale în circulația valorilor artistice, cea mai importantă fiind accesul tot mai larg (deși indirect) al publicului la aceste valori. Totodată, așa cum arată André Malraux, *r.* fotografice ale creațiilor din artele vizuale permit compararea concomitentă a operelor (înainte se compara de obicei opera prezentă cu amintirea celei văzute în alt muzeu); favorizează interpretarea și aprecierea operei în cadrul unui stil (al artistului, curentului, culturii naționale respective); determină intensificarea anumitor accente ale imaginii artistice (în funcție de unghiul de fotografiere, de plasarea sursei de lumină); determină, de asemenea, pierderea „scării de mărime” a ope-

relor, prin încadrarea în formatul paginii a unor reproduceri care vizează creații foarte diferite ca mărime (Malraux afirmă că *r.* în imagini fotografice mult mărite a amuletelor, micilor figurine etc. dă naștere la veritabile arte fictive). De notat că dezvoltarea industriei *r.* a pus și probleme de ordin juridic; între altele, dreptul de *r.* este distinct de cel de proprietate și poate fi rezervat de autor chiar dacă el și-a cedat opera. (C.R.)

retoric

procedeu stilistic bazat pe utilizarea formelor de expresie ale retoricii*. În literatura română, sînt considerați ca adepți ai unui stil *r.* Neculce, Bălcescu sau Odobescu. Prin extensie, pornindu-se de la abuzul manierist și formalist al folosirii procedeelor retorice, termenul a căpătat accepția peiorativă de prețiozitate, afectare și emfază a stilului. (V.E.M.)

retorică

artă a exprimării (verbale sau scrise) frumoase, elegante și convingătoare, adresată unui public larg. Apariția *r.* este legată de Grecia antică, și de numele lui Empedocle, Tisais și Corax, Gorgias și Protagoras, prin accentul pe problemele expresiei, ca urmare a eforturilor de descriere a limbii și de explicare a originii ei, caracteristice primei generații de sofisti. Cu Isocrate, *r.* încearcă să fie și filozofie, idealul pentru care luptau filozofii — *bene vivere* — fiind legat acum de cel al retoricii — *bene dicere* — Aristotel aduce în centrul preocupărilor probleme de conținut, conferind *r.* o oarecare autonomie față de morală. Legată de activitatea politică (cîștigarea de adepți) sau de pledoaria juridică, *r.* a cunoscut o mare dezvoltare și la Roma, avînd ca iluștri reprezentanți pe Quintilianus și pe Cicero. În Evul Mediu, *r.* era considerată printre *artele libere**, de-

venind o știință dogmatică, însumare de reguli și principii imuabile.

Bazat pe forța incantatorie a cuvintelor menite să scoată auditoriul din starea de indiferență și să-l ciștige afectiv, actul *r.* implică, asemenea celui poetic, o reconver-tire psihologică a logicului. *R.* este astfel o „psicagogie”, adică o „conducătoare de su-flete” care utilizează seducția prin „splen-doarea forme discursului”. Implicațiile este-tice ale *r.* sînt strîns legate de cele gnoseo-logice, plusul ei ornamental sau expresiv a-vînd același efect de inteligibilitate sporită pe care îl punem azi pe seama redundanței me-sajului. Ornamentarea retorică a discursului nu este deci o simplă creștere cantitativă, ci una *compensativă*, deoarece ea sprijină cu-noașterea tocmai în domeniul în care strîn-gența demonstrației nu este eficace. Comuni-carea retorică era considerată artistică întru-cît se sprijinea pe utilizarea savantă, a epi-tetelor, pe alegerea cuvintelor, a figurilor de stil și a artificilor compoziționale. După epo-ca ei de apogeu din perioada clasicismului greco-roman și după înflorirea formalismului retoric renescentist (avînd rezultat pozitiv o reabilitare a vechilor categorii ale esteticii antice, precum *claritatea, naturalețea, urba-nitatea și eleganța*), se ajunge la canoniza-rea — în tratatele de retorică — a proce-deelor marilor scriitori și oratori antici, Homer sau Cicero, din operele cărora se extrag reguli „etern” ale artei, obligatorii pentru reușita deplină. Această canonizare a procedeeelor formale va fi vehement con-testată prin constituirea „esteticii romantice a sentimentului”, care neagă valabilitatea oricărei „reguli” în numele „libertății în artă”, singura legislație recunoscută fiind cea a gramaticii. Estetica contemporană cu-noaște o ușoară reabilitare a *r.* în lingvistica generală, în teoria literaturii și în stilistică. Max Dessoir, Jean Paulhan, Alberto del

Monte și la noi Vasile Florescu, văd în *r.* noi posibilități de interpretare a actului de creație literară, sau afirmă eficacitatea ei ca „ghid” în teoria literaturii. (V.E.M.)

Richards, Ivor Armstrong (1893)

teoretician al literaturii și estetician englez, stabilit în S.U.A., precursor al esteticii se-miotice și al curentului *New Criticism* din critica literară nord-americană. Considerînd actul artistic drept un proces de amplificare și de rafinare a experienței umane, *R.* afirmă că esența și rolul artei rezidă în satisfacerea și concilierea celor mai diverse impulsuri și trăiri și introduce în definirea și analiza fru-mosului conceptul de *synaesthesia*, concept care desemnează capacitatea de armonizare și echilibrare a impulsurilor divergente, de neutralizare a lor (condiție a binecunoscutu-lui *dezinteres* estetic); în acest sens, expe-riența estetică este tocmai *aptitudinea* de a realiza armonizarea amintită încă în stadiul incipient al respectivelor impulsuri. Pornind de la situarea esteticului în sfera trăirilor, *R.* elaborează o teorie a artei întemeiată pe teza semnificației exclusiv emoționale a lim-bajului artistic. El susține că, spre deosebire, de pildă, de mesajele științifice, constituite din aserțiuni (*statements*), comunicînd semni-ficații referențiale, verificabile, care pot fi deci adevărate sau false, mesajele artistice comunică pseudo-aserțiuni (*pseudo-state-ments*), adică semnificații emoționale, evocări non-verificabile, ce se situează în afara distincției, dintre adevăr și fals. Avînd un ecou relativ larg în estetica americană, con-cretizat între altele în tentativele de a defini esența artei prin sublinierea specificului sem-nificației mesajelor artistice (ca semnificație *contextuală* sau *profundă, ambiguă* sau ca *plurisemnificație*), concepția estetică richar-diană a provocat și reacții polemice din partea teoreticienilor care se situau pe po-

ziții cognitive în interpretarea faptului de artă. Op. pr.: *Semnificația semnificației* (în colab. cu C.K. Ogden, 1923); *Principii ale criticii literare* (1924); *Știință și poezie* (1925); *Normele de bază ale rațiunii* (1933); *Cum se citește o pagină* (1942); *Minia lui Achile* (1950). (C.R.)

ridicol

ceea ce provoacă risul. Risul este de cele mai multe ori parte consubstanțială a comicului și reprezintă o modalitate estetică în care se materializează reacția subiectului contemplator față de contradicțiile comice ale obiectului. Risul este și o reacție psihologică determinată de acțiuni, întâmplări, situații, obiecte dintr-o zonă mai întinsă și fără implicații estetice, cunoscută sub denumirea de *r*. Interpretând obiectul comic, *r*. își potențează semnificația social-umană. „Ridicol poate deveni orice contrast al esențialului și al manifestării sale, orice contrast dintre scop și mijloace, contradicție în care acesta se suprimă pe sine însuși, iar scopul își pierde propria sa ținută în cursul realizării sale” (W. F. Hegel). (A. Str.)

Riegl, Alois (1860—1905)

estetician german, autor al unor lucrări de istoria artei și filozofia culturii, între care: *Probleme de stil* (1893), *Industria artistică a Romei timpurii* (1901), *Apariția artei baroce la Roma* (1923), preconizând o nouă viziune metodologică asupra artei. Prin introducerea conceptului „voinței de artă” (preluat apoi de Woringer), *R.* a creat, în opoziție cu „accepțiunea mecanică a operei de artă” și fundamentalul concept al acesteia, „priceperea” (la *Semper*, cu care polemizează), o metodologie bazată pe accepțiunea „teleologică” a operei. Postulatul ei de bază constă în înțelegerea operei de artă ca „rezultat al unei voințe de artă, bine definită și

conștientă de scopul urmărit”. Analiza artei, în virtutea principiilor sale imanente, propusă de *R.*, echivala cu reacția îndreptățită la teoriiile vulgarizatoare care impuseseră „științei artei” o finalitate exterioară, dar și cu începutul unei noi metodologii supusă riscului extrem al unor construcții speculativ-spiritualiste și anistorice. Fundamentalul merit al lui *R.* constă în aceea că, în virtutea postulatelor sale metodologice, el a încercat, și în bună măsură a reușit, reabilitarea unor perioade artistice considerate până atunci a fi epoci de pură *decadență* (arta romană timpurie și barocul italian postrenascențist), deschizând astfel calea spre ceea ce *Blaga* numea „elasticizarea sensibilității europene”. (M.T.)

Rilke, Rainer Maria (1875—1926)

poet și prozator german din școala simbolistă, cu tendințe accentuate expresioniste. În *Scrisorile către un tânăr poet*, care reprezintă o adevărată introducere în opera sa poetică, *R.* își fixează câteva din principiile estetice și reflecțiile sale cu privire la creația artistică în special. În această operă, considerată printre cele mai frumoase ale lui *R.*, un fel de artă poetică sau „călăuză spirituală”, principiul central îl constituie recunoașterea de către poet a vocației ca o necesitate vitală și inexorabilă de a crea, datorită sa de a se devota fără rezerve unei existențe solitare pentru a se cunoaște mai bine și a-și limpezi crezul poetic, departe de zgomotul lumii, în contact cu acea realitate primă a confruntării cu sine, din care izvorăște certitudinea și făgăduiala unui viitor durabil. „A fi artist, afirmă *R.*, înseamnă a crește ca un arbore care nu-și zorește seva, care rezistă încrezător în marile vânturi ale primăverii, fără teama că vara ar putea să nu mai sosească. Vara vine. Dar ea nu vine

decît pentru cei care ştiu să aştepte". Ca şi Platon, R. vede în creaţia spirituală o sublimare a dragostei şi pasiunilor, o manifestare superioară a erosului. „Într-un singur gînd creator, re trăiesc o mie de nopţi de dragoste uitate, care îi conferă măreţia şi sublimul". Creaţia înseamnă totuşi sacrificiu, singurătatea, ca şi tristeţea care le însoţeşte inevitabil. Dar poetul nu trebuie să dispere căci, la capătul lor, privirile lui, care au depăşit frontierele cunoaşterii, vor fi întîmpinate de zorile noi unde „necunoscutul îl vizitează". Aceste idei formează şi tema *Elegiilor Duineze* şi a *Sonetelor către Orfeu*. (R.S.)

rimă

procedeu poetic prin excelenţă, urmărind transformarea sunetelor limbii în fapte artistice prin armonia sau consonanţa silabelor finale din versurile unei poezii. Acordul final armonios, ca esenţială valenţă estetică a *r.*, implică aspectul sonor şi de accent, dar el este desăvîrşit de funcţia semantică a cuvintelor care rimează, de varietatea sferelor semantice din care sînt alese cuvintele, conjugate, juxtapuse sau opuse în *r.* precum şi de înţelegerea organică a acestora în contextul semnificativ al strofei. Elementul surpriză în *r.*, încărcat de virtuţi estetice, provine adesea din asocieri insolite (*r.* bogată), actul însuşi al acestei asocieri investind *r.* cu atributele unui fapt de inovaţie poetică. R., spunea Fontenelle, „e perfectă cînd cele două cuvinte sînt *mirate* că s-au întîlnit şi totodată tot atît de *încîntate* pe cît fuseseră de *mirate*". Adaptarea, în poezia modernă a unor forme prozodice noi, între care versul alb, renunţarea la *r.*, au avut ca efect depasirea în interiorul versului a incantaţiilor finale, consacrate ca o cucerire a strofei rimate. (M.T.)

rit

comportament ieşit din comun, în conformitate cu anumite norme preexistente, pe care îl înregistrăm la o persoană sau un grup de persoane în prezenţa unui mit* oarecare. (Gh. A.)

ritm

(în sens restrîns) principiu organizator al versului („revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate", Vianu), variind în funcţie de structura fiecărei limbi. (În sens larg) factor unificator al unor elemente alternante, operînd atît în artele succesive cît şi în cele spaţiale. Astfel, arhitectura (greacă) prezintă analogii cu *r.* muzical şi cel poetic prin succesiunea regulată a plinurilor şi golurilor, a metopelor şi triglifelor etc. Revendicat de artă, ca valoare nou creată, pe baza observării unor fapte comune (lingvistice, în primul rînd) şi considerat ca element cu importante valenţe estetice (relevarea accentelor afective, armonia rezultată din dispunerea simetrică, periodică, alternativă a elementelor fonetice, sintactice, sonore etc.), *r.* este, în acelaşi timp, recunoscut ca fenomen frecvent în zonele extra-artistice (natură, muncă). Acest fapt a îndreptăţit apariţia unor teorii privitoare la originea *r.* artelor (muzică, dans etc.) căutată în funcţionarea fiziologică a corpului omenesc (Aristotel) sau în *r.* muncii (Büchner, E. Grosse). R. prozei, oglindind, în proza modernă cu precădere (James Joyce, Flaubert, Nietzsche etc.) pulsul ritmic al stărilor afective şi al sensibilităţii creatorului, este considerat adesea (Wellek şi Warren) ca „organizare a ritmurilor obişnuite ale vorbirii". Elementele constitutive şi definitorii ale *r.* (cantitatea, intonaţia, lungimea cuvintelor, periodicitatea implicînd alternanţa, dispunerea simetrică, succesiunea diverselor înălţimi tonale etc.) prezintă un rol şi o pondere

diferite în diferitele arte. În același timp, unele dintre aceste elemente pot lipsi fără a se anula impresia de ritmicitate a operei (se citează în acest sens cântul gregorian, nestructurat pe repetiții periodice și totuși ritmic). În același fel, principiile de organizare ritmică sînt impuse de structura psiho-spirituală a creatorului, precum și de specificul și evoluția limbajului respectiv. (M. T.)

rococo (stil ~)

stil artistic apărut la începutul sec. al XVIII-lea, ca o exacerbare a trăsăturilor de exuberanță și încărcătură ale barocului. Manifestat mai cu seamă în decorarea fațadelor și interioarelor edificiilor arhitecturale, ca și în decorarea mobilierului, costumelor și orfevrăriei, inspirate din formele contorsionate ale cochiliilor și din curbele capricioase ale ghirlandelor de flori, stilul r. poate fi urmărit și în pictura și sculptura epocii. În Franța a fost cunoscut și sub denumirea de stil *rocaille* sau *Louis XV*. Este stilul corespunzător în deosebi gustului aristocrației franceze care, în acest secol, găsea rafinamentul suprem în *mondenitățile* mediului din jurul curții regale (M. Alpatov), stilul „luxului și al îndestulării” (Ph. Minguet). Cel mai de seamă maestru al decorului *rocaille* este socotit J. A. Meissonnier. În pictura franceză, François Boucher este prototipul artistului r., al scenelor mitologice și al peisajelor bizare care prevestesc romantismul. În Germania, r. are cele mai tipice realizări în bisericile din Ottobeuren (Suaabia) și Vierzeheiligen (Franconia). După J. Vanuxem, r. francez ar fi apărut sub influența artiștilor Veneției și ai barocului roman. Ph. Minguet consideră însă că r. este stilul caracteristic pentru mentalitatea aceluși „homo ludens”, care era „omul de curte” al sec. al XVIII-lea și care își mani-

fasta gustul pentru *gratuitate*, nu numai în prețuirea r. arhitectural sau pictural, dar și în conversația *galantă*, sofisticată și în poezia superficială, încărcată de subtilități. Teatrul lui Marivaux ar aparține, după Minguet, aceluiași gust r., iar menuetul coregrafic și muzical ar fi tot o expresie a r. (M. Br.)

Rodin, Auguste (1840—1917)

sculptor francez, reprezentant de seamă al romantismului tardiv, în a cărui operă expresia sculpturală capătă totodată o factură simbolizatoare și în unele lucrări este nuanțată de jocul luminilor, atașată formeii vapoase, evanescente, apropiată de căutările și viziunea modernă a impresionismului. Realist în concepție, el depășește academismul, preluind din Cinquecento arta compoziției fără idealizare și descriptivism. În gândirea sa estetică arta este definită ca fiind „cea mai sublimă misiune... a omului... Ea pătrunde tainele naturii, este bucuria inteligenței care pătrunde legile universului și care îl recrează...”. Declarându-se „supus naturii”, servul ei „fidel” (i s-a reproșat de altfel că a mulat lucrarea *Virsa de bronz* pe un personaj viu), în convorbirile despre artă, afirmă că mlașul nu poate reproduce decît exteriorul, pe cită vreme el este interesat și de spirit, și că „nu este frumos decît ceea ce are caracter”. Caracterul este adevărul, un adevăr dublu întrucît adevărul exprimă pe cel interior, sufletul, sentimentul, ideea. Un element din natură, considerat în mod obișnuit urit, poate deveni, în artă, din această cauză, deosebit de frumos. (A.M.C.).

romanic stil ~)

stil artistic apărut în sec. al X-lea în Italia de nord și dezvoltat în secolele al XI-lea și al XII-lea și în Franța, Spania și Germania, pînă la transformarea treptată a ele-

mentelor sale în trăsături ale stilului gotic. Se pot distinge două etape în dezvoltarea stilului r. Prima etapă, care durează până către sfîrșitul sec. al XI-lea, se caracterizează prin ridicarea de edificii menite să înlocuiască ruinele acumulate de pe urma invaziilor popoarelor migratoare și în care construcțiile au un caracter mai rudimentar, fiind construite din piatră încă grosolan tăiată, cu platoane plane, din lemn, dar cînd încep totuși să apară catedrale mai vaste decît vechile bazine circulare. Etapa a doua, care începe în ultimul sfert al sec. al XI-lea, pune constructorilor, din cauza necesității mării edificii, menite să cuprindă un număr tot mai mare de oameni, problema boltei de piatră și deci a presiunii laterale exercitate asupra zidurilor de o asemenea boltă. Bolta semicilindrică (în leagăn) trebuie să se sprijine pe coloane masive de piatră și catedrala se împarte astfel în mai multe nave. Boltirea în semicerc se generalizează la întreaga clădire, dotată cu galerii prevăzute cu arcade, și face să apară portaluri semicirculare, deasupra și pe laturile cărora apare o măiestrită sculptură în piatră, regăsită apoi și în capitulele coloanelor. Această sculptură devine deosebit de bogată și de expresivă și pune meșterului-artist probleme compoziționale a căror soluție urmează să confere unitate estetică reliefului adînc al unui mare număr de scene, personaje, plante și animale. Acestea se îngrămădesc exuberant pe timpanele portalurilor și pe capitele. Concomitent, apar fresce și mozaicuri murale, pavimente, vitralii și tapiserii de mare finețe, toate constituind un epos plastic impresionant. Consecințele se resimt și în enluminurile manuscriselor epocii, în fildeșuri, orfeverie și emailuri. Cuceririle arhitectonice amintite dau totodată posibilitatea construirii clădirilor utilitare (refectorii, locuințe, chioșturi) ale mănăstirilor, a

unor impunătoare castele fortificate, dotate cu donjonuri ca și a altor construcții ale burgurilor care încep să apară în epocă. (M. Br.)

romantism

mișcare literară și artistică apărută la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea ca o expresie a tensiunii spirituale provocate de prăbușirea lumii feudale și de instaurarea ordinii burgheze. Dificultatea notorie a definirii termenului provine de pe urma faptului că reacțiile provocate de criza istorică sus-menționată au fost diverse și contradictorii, marcînd fie rezistența față de procesul în devenire sau decepția provocată de consecințele noii dominații („răul secolului”), fie adeviziunea și sprijinul față de înnoirile așteptate, presupuse ori constatate. Sensurile numeroase pe care termenul le comportă și enorma diversitate istorică și sincronică a faptelor a devenit un leitmotiv al istoricilor și esteticienilor, ducînd la aserțiunea că fenomenele eterogene incluse în conceptul de r. trebuie studiate numai în individualitatea lor, chestiunea aparținînd istoriei și nu teoriei artei. Pornindu-se de la această diversitate a faptelor de artă, se pot recunoaște, printre accepțiile numeroase ale termenului, două principale, una istorică, alta tipologică. 1) Mișcarea romantică se întîlnește în principalele arte din Europa și cele două Americi începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă la mijlocul sec. al XIX-lea. Perioadele diferă de la o artă la artă și de la o cultură națională la alta. E comună reacția de inadapare, de refuz al realității inoculate de mercantilism sau în cazul r. italian, al celui român și al altor națiuni din sud-estul Europei, îndrăgirea spre transformarea unor sisteme sociale anacronice, pietrificate. În cazul din urmă, arta romantică se nutrește din idealurile de eliberare și unitate națională. Inadaparea și re-

tuzul s-au tradus și politic într-o gamă de atitudini, de la elogiul și idealizarea trecutului, la răzvrătire și simpatie pentru mișcările revoluționare. Aceasta a făcut să se vorbească simplificat de două tipuri polare și simetrice de r. Situațiile istorice comportă însă paradoxale înrudiri stilistice care maschează opozițiile ideologice în una și aceeași operă. Notele comune r. în diferitele arte rămân aproximative, cele mai multe generalizări bazându-se pe literatura romantică, și ea atît de eterogenă. Caracterul polemic, contestînd pe mai toate planurile viziunea clasică (deși se înfilnește și coexistența clasic-romantică din literatura română), aspirația spre originalitate, spre libertatea formelor (tragicomedia, melodrama, instaurarea urîtului, grotescului, macabrelui, bizarului, pateticului, liricului, fantasticului, feericului, romanescului, ca și amestecarea lor etc.) și spiritul anticanonic, primatul subiectivității, de asemenea transcenderea îngrădirilor de gen și de artă, mergînd pînă la încercări de realizare a unei „arte totale” (contopirea muzicii, poeziei, teatrului, baletului și picturii), cultivarea formelor artistice cit mai plastice, mai puțin normate (drama, romanul, poemul simfonic), inovația pe plan lingvistic, respectiv coloristic sau armonic, valorificarea imaginației, spontaneității (inspirației) și afectivității, recursul la folclor, istorie, pitoresc sau exotîc, sînt cîteva dintre coordonatele diferit particularizate în fiecare artă, cultură națională sau etapă istorică. Izvoarele teoretice ale r. sînt și ele controversate, fiind atribuite cultului rousseauist al naturii, socialismului utopic, idealismului critic kantian, idealismului subiectiv fichtean, dinamismului dialecticii hegeliene, idealismului obiectiv al lui Schelling, metafizicii voluntariste a lui Schopenhauer ș.a.m.d. 2) Cu înțeles tipologic, r. se poate referi la artiști, la opere, la personaje (în acest din urmă sens

a tratat G. Călinescu portretele antitetice ale clasicului și romanticului), la opțiuni stilistice ș.a. Structuri ideale după expresia aceluiași critic, tipurile se pot referi la opere și autori mult anteriori sau posteriori r. ca fenomen istoric. În acest sens, artistul, opera, personajul sînt caracterizate ca romantice cînd valorifică preferențial imaginația (oniricul, fantasticul), și pasiunea, cînd preferă mișcarea, diversitatea, zbuciumul, policromia unității și echilibrului, cînd sînt atipice mai curînd decît canonice, medii. Interferențele cu domeniile extraestetice au dus la extinderea termenului în asemenea domenii. Se vorbește astfel de filozofie sau istorie romantică. (S. I.)

Rosenkranz, Karl (1805—1879)

filozof și estetician german ale cărui considerații despre artă se înscriu în acea teorie a „modificărilor frumosului” proprie mai ales unor esteticieni germani postkantieni ca Solger, Weisse, Ruge, Vischer ș.a. Continuînd teoria estetică a urîtului, inaugurată de Fr. Schlegel *, R. definește acest concept ca o medie între frumos și comic, urmărindu-l de la începuturile lui, în sfera naturalului, pînă la acel „fel de perfecțiune” pe care el îl dobîndește în *satanic*. Dintre formele lui de apariție, R. distinge „uritul natural”, „uritul spiritual” și „uritul artistic”. Combate ca fiind trivială concepția după care uritul are în artă doar funcția de a pune în evidență frumosul. Prezența sa în artă este justificată prin necesitatea de a se reprezenta apariția Ideii în totalitatea ei. În cadrul acestei perechi de concepte opuse, Frumosul reprezintă elementul pozitiv absolut, putînd avea o existență de sine stătătoare, în vreme ce Uritul nu poate exista decît relativ la frumos, reflectîndu-se permanent în el. Op. : *Aesthetik des Hässlichen* (1853). (V.E.M.)

Rousseau, Jean-Jacques (1712—1778)

filozof iluminist francez pedagog, scriitor, care face apologia „stării naturale” a oamenilor, atribuind inegalitatea și privarea de libertate, trecerii lor la starea „civilă”. El dezvoltă de asemenea teoria caracterului înăscut al ideilor morale și pe aceea a necesității unei educații conforme naturii copilului. Ideile sale asupra artei se întemeiază pe acest sistem de reprezentări, esteticianul ducând la ultima expresie convingerile filozofului. Polemic și frecvent paradoxal, R. afirmă drept datorie a artei dezvoltarea virtuților cetățenești, unitatea dintre frumos și virtute constituind criteriul de valoare al operei. Critica la care supune arta epocii sale este urmarea considerării acestei arte în contextul inegalității sociale. Elogiul gustului popular, afirmarea caracterului inerent al simțului popular al frumosului, nu-l împiedică să nege utilitatea artei (răspunzând unei întrebări în acest sens a Academiei din Dijon). Aceeași negație o va opune și teatrului, în contextul criticii iluziilor liberale ale iluminiștilor ce-și puneau mari nădejdi în acțiunea culturală a acestei arte. Criticând moravurile teatrale ale vremii, el face proba imposibilității schimbării condițiilor de existență ale oamenilor pe calea simplei lor culturalizări. Ideea aceasta, justă în esența ei, îl apropia însă pe R., împotriva voinței sale, de susținătorii moralei bigote. De asemenea, critica rousseauistă a civilizației, idealizarea stării naturale, ideea „reîntoarcerii la natură” și a primordialității sentimentelor față de rațiune, înnoitoare în epocă, prin substratul lor paseist și individualist, nu numai că au influențat destinul artei și concepțiilor romantice și neoromantice, dar au inspirat și direcțiile contestatate și nonconformiste ale artei și literaturii moderne care și-l revendică într-o interpretare abuzivă, anacronică, pe R. ca predecesor, susținându-și

prin el spiritul de inadaptabilitate la civilizația industrială, protestul față de alienarea societății de consum, antiacademismul, tendințele primitiviste etc. Op. pr.: *Discurs asupra științelor și artelor* (1749); *Scrisoare despre muzica franceză* (1760); *Iulia sau noua Eloiză* (1761); *Emil sau despre educație* (1762). (M. Na.)

Ruskin, John (1819—1900)

critic de artă, sociolog și scriitor englez. Dedicându-și total forțele unui ideal de civilizație și cultură antivictorian, opus tendințelor dezumanizante ale civilizației industriale, accesibil într-o societate anacronică, patriarhală, bazată pe reîntoarcerea la munca meșteșugărească, de tip medieval, R. promovează ideea ameliorării condiției umane pe calea educației morale și estetice a membrilor societății. Exaltând valorile din fazele inițiale ale ciclurilor artistice (sculptura greacă a sec. al V-lea, preferată celei elenistice, goticul primitiv preferat celui tardiv, venețienii din Cinquecento, barocul ș.a.m.d.), el inițiază un proces de recuperare a creației din aceste faze, distingându-se în studiile consacrate preraphaelismului (*Șapte candelabre ale arhitecturii, Pietrele Veneției*) sau în analiza complexă a goticului. Convins de unitatea dintre artă, societate și morală, R. profesează o estetică a determinărilor complexe în care imprecizia unor idei (raportul știință-artă, distincția stilurilor, reducerea valorii estetice a artei sacre la conținutul mistic) fie că reflectă o perspectivă îngustă, naivă, fie că pare a se datora unor informații restrinse. Apologet al frumosului natural, activ în susținerea unor tendințe artistice contemporane lui (cu deosebire ale picturii lui Turner) R. se remarcă prin sinceritatea cuceritoare și umanismul concepției sale, prin identificarea biografică cu propriile convingeri mergând pînă la ac-

tu, de esență utopică, al sacrificiului generos și entuziast împins pînă la autosărăcire, în inițiativa de binefacere și de ameliorare a situației oamenilor. Op. pr.: *Pictori moderni* (5 vol. 1843—1860); *Conferințe asupra arhitecturii și picturii* (1853); *Elementele artei desenului* (1857). (M. Na.)

Russo, Alecu (1819—1859)

scriitor român. Și-a făcut studiile în Elveția și la Viena (1829—1835). Reîntors în țară, se alătură lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri și lui C. Negri în lupta antifeudală, considerînd că valorificarea trecutului și răspîndirea valorilor literare în genere dețin o funcție importantă în propășirea ideilor înaintate. Probleme și teze de profil estetic specific pașoptist se întîlnesc în *Amintiri, Cugetări, Critica criticii, Poezia populară* ș.a. R. a pledat pentru cunoașterea și valorificarea creației populare, considerată ca prețios izvor și autentic model al creației culte, pentru caracterul educativ al literaturii, pentru spiritul militant și nepărtinitor în critica literară. Teza caracterului național al literaturii a fost ilustrată prin idei și argumente care își păstrează și astăzi actualitatea. (D. M.)

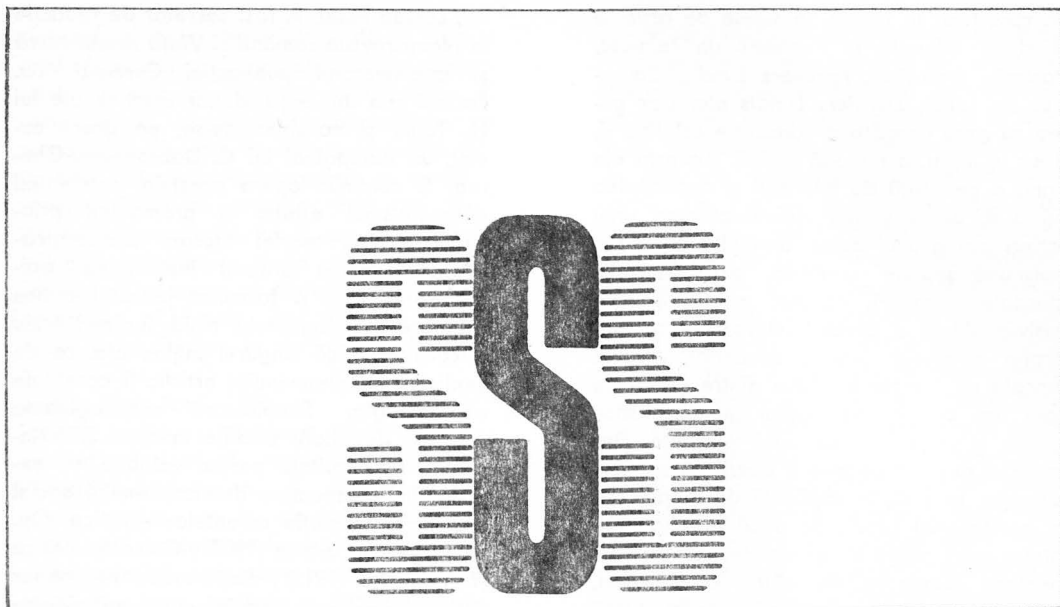
Rusu, Liviu (1901)

estetician român, de formație raționalistă. Dezbate problema frumosului ca valoare existentă. Preconizează ca problemă de bază a esteticii creația artistică, prin analiza căreia se elucidează esența artei. Talentul artistic constă din darul de a răscoli cele mai adînci cute ale eului originar, pentru a capta astfel, nemijlocit, în materialitate, sensurile mari ale existenței. Eul originar este un nucleu dinamic cristalizat din esențialitățile fluxului vieții, care în atitudinea estetică

ajunge în stare dominantă. Este de natură intențională tinzînd, din origini, spre comunicare cu mediul, înainte de toate cu mediul social. Astfel, încă din stadiul lui nuclear se ivește perspectiva socială a artei și problematica unei estetici dinamice, în sensul căreia frumosul remediază discrepanța dintre lumea subiectivă și obiectivă, constituind o valoare coniectivă. Dinamismul remarcat este străbătut de o raționalitate inerentă, de un *logodynamos*, ceea ce determină o logică a frumosului. În virtutea acesteia, după gradul tensiunii dialectice, se cristalizează diferite tipuri artistice: tipul simpatetic, tipul demoniac echilibrat și tipul demoniac expansiv. Aceste trăsături esențiale formează și baza categoriilor estetice. Întrucît artistul face el însuși parte din natură, frumosul artistic conține chei explicative și pentru frumosul natural. Op. pr.: *Essai sur le création artistique. Contribution à une esthétique dynamique* (1935); *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* (1935); *Estetica poeziei lirice* (1937, ed. a III-a 1969); *Logica frumosului* (1946, ed. a II-a 1968); *Viziunea lumii în poezia noastră populară* (1967). (Gr. S.)

rutină

1. Bună cunoaștere și stăpînire, rezultînd dintr-o îndelungată experiență artistică, a procedeeelor și mijloacelor de expresie specifice unei ramuri a artei; îndemînare, în utilizarea acestora, pentru obținerea efectului dorit. 2. Diminuare (sau chiar istovire) a capacității creative și a originalității artistice, slăbire a efortului de autodepășire, în cazul artistului care devine prizonierul formulelor, al tehnicilor folosite anterior, al auto-pastișării manieriste. (C. R.)



Sahia, Alexandru (1908—1937)

scriitor și publicist român. A militat pentru promovarea ideilor marxist-leniniste în perioada interbelică. Numele său este indisolubil legat de revista *Bluze albastre*, pe care a condus-o și în paginile căreia și-a exprimat principalele sale idei cu privire la artă. Ca participant la grupul de scriitori și oameni ai artei care au aderat în mod activ la mișcarea muncitorească revoluționară din România în perioada amintită, S. a subliniat în mod deosebit, din aceeași perspectivă, rolul artei în anumite momente de mare importanță socială și politică, valoarea educativă a operei de artă pentru masele largi. În esență, concepția lui S. despre artă, despre rolul acesteia în societate, reliefează ideea că o creație este viabilă dacă mesajul artistic pe care-l transmite este, în raport cu momentul istoric respectiv, și unul profund

contemporan. Deși articolele scrise de S. accentuează latura ideologică a artei, ele nu ignoră specificul artei, natura ei estetică. În acest sens, S. a relevat necesitatea de a se crea opere care să conțină „maximum de artă” (Gr. S.)

Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1804—1869)

critic, romancier și poet francez. Figură prominentă în critica sec. al XIX-lea, S.-B. a debutat cu versuri și cu un roman. Vocația critică s-a afirmat curind în articolele publicate în *Le globe*. Criticul S.-B. a debutat, ca și poetul, sub semnul romantismului* de care s-a rupt destul de curind. Reprezentativă pentru această etapă este cartea lui despre poezia și teatrul francez din sec. al XVI-lea (1828). În vasta operă scrisă timp de patru decenii (monografiile despre *Port-Royal* sau *Chateaubriand* și *grupul lui literar* — inițial

un curs ținut la Liège), în sutele de articole și studii adunate în *Portraits de femmes*, *Portraits littéraires*, *Premiers Lundis*, *Causeries du Lundi*, *Derniers Lundis* etc. s-ar putea cu greu descifra o concepție estetică și, doar în mare, o metodă critică. Aceasta din urmă e generată de interesul și capacitatea lui S.-B. de a sesiza individualitatea unei scrieri sau a unui autor. Sprijinită pe o neobișnuită suptă analitică, exprimată cu claritate nuanțată, această orientare spre individualitate a devenit interes pentru biografia autorului, interes covârșitor, trecind dincolo de literatură. Multe dintre articolele sale iau ca pretext pagini memorialistice pentru a urmări mersul unei existențe. Dar raportul dintre biografie și operă nu se mărturisește, la S.-B., în explicații de detaliu, ca la pozitivismul istoric de după el. Cu toate cîteva erori grave de apreciere, ce i-au fost insistent reproșate de către comentatori, S.-B. știe să traseze conturul individualității cercetate, punind la contribuție mijloace foarte felurite, centrate toate pe schema biografiei. S.-B. a năzuit, după cum a afirmat-o în cîteva rînduri, să claseze portretele de artiști, să realizeze o *istorie naturală a spiritelor*. Năzuința, nedusă prea departe, avea să fie urmărită sistematic de către Taine, discipolul său atît de diferit. (S. I.)

Sanielevici, Henric (1875—1951)

personalitate complexă, contradictorie și controversată a culturii românești din primele decenii ale secolului nostru, cu o erudiție care acoperă vaste și diverse domenii ale cunoașterii teoretice (G. Călinescu îl compară, în acest sens, cu Hașdeu), cu numeroase și inegale contribuții în critică și în publicistica literară, estetică, în sociologie și biologie. Aderînd în adolescență la idealurile socialismului, a colaborat la publicații muncitorești ca *Muncitorul*, *Proleta-*

rul, *Lumea nouă*. A fost secretar de redacție la *Nova revistă română* și *Viața românească* și întemeietorul publicației *Curentul nou*. Format sub influența ideilor estetice ale lui H. Taine și considerîndu-se, pe drept cuvînt, un discipol al lui C. Dobrogeanu-Gherea, S. continuă opera acestuia, combătînd autonomismul estetic și promovînd principiile criticii teoriei literare sociologice-istorice; el a afirmat însă unele opinii teoretice și a formulat judecăți critice tributare sociologismului rigid, iar mai tîrziu a considerat că singurul mijloc eficace de explicare a fenomenului artistic îl constituie antropologia. Simplificări sociologizante cuprînd, de pildă, studiile în care S. a încercat, cu rezultate parțial valabile, să explice din perspectiva determinismului social apariția și evoluția curentelor artistice. Op. pr.: *Încercări critice* (1903); *Cercetări critice și filozofice* (1915); *Poporanism reacționar* (1921); *Probleme sociale și psihologice* (1920); *La vie des mammifères et des hommes fossiles déchiffrée à l'aide de l'anatomie* (1926); *Literatură și știință* (1930); *În slujba satanei?* (2 vol. 1935—1936). (C.R.)

Santayana, George (1863—1952)

filozof și estetician american, a cărui doctrină se încadrează pe de o parte în „realismul critic” american, iar pe de altă parte are contingențe cu pragmatismul. După S. estetica nu se poate mărgini la analiza formală a operelor de artă ci trebuie să se preocupe și de rezonanțele etice ale artei, menită să contribuie la formarea unui ideal de viață. Frumosul este, pentru S., sesizat grație unei reacții vitale a omului, care adecvează rațional natura sa intimă la existența în genere. Se poate vorbi, după S., de un frumos sensibil, legat de materialul care acționează în chip agreabil asupra senzorialității, de un frumos al formelor, rezultat al

sintezei calităților materiale și de un frumos mediat, evocat prin asociații de idei și constituit în expresia artistică. Teoretician al escapism-ului, al evadării din realitate, pe calea artei, S., care se socotește totuși materialist, a încercat o întemeiere rațională a constituirii valorii artistice. Prin caracterul lor eseistic, scrierile lui S. au exercitat o influență notabilă, în ciuda eclectismului lor. Op. pr.: *The sense of Beauty* (1896); *Interpretations of Poetry and Religion* (1900); *The life of Reason in Art*. (1905). (M. Br.).

Sartre, Jean-Paul (1905)

filozof, scriitor și publicist francez, reprezentant principal al existențialismului ateu. Primele lucrări în care S. abordează probleme estetice, și în special *L'Imaginaire* (1940), sint marcate de fenomenologie. Atitudinea estetică presupune reducția fenomenologică a lumii, punerea ei între paranteze, transportul din planul realului în planul imaginarului, iar caracterul imaginar al artei o situează pe aceasta dincolo de Bine și Rău (valori ale realului), în orizontul Frumosului ireal. Experiența crudă a războiului schimbă radical optica lui S. În *Présentations des Temps Modernes* (1945) și în *Qu'est ce que la littérature* (1947) ideea condiționării sociale a artei cucerește teren în gândirea sartriană, filozoful militând pentru o literatură angajată pătrunsă de ideea responsabilității sociale. Spre deosebire de poezie, domeniu al irealului, al imaginarului, al conștiinței nefericite, al inconștientului, proza este domeniul eului rațional, un instrument de inserție în real. Pendulind între determinism și indeterminism, între conceperea artei ca produs al unei situații și conceperea artei ca produs al libertății artistului, S. deduce angajarea scriitorului, când din acel „a fi în situație” al scriitorului față de epocă — în care a scrie

înseamnă a dezvălui, iar a dezvălui înseamnă a acționa, a schimba — când din esența de libertate a creației literare, incompatibilă cu tolerarea asupririi, apel implicit la libertatea tuturor oamenilor, imperativul estetic de libertate implicându-l pe cel moral și politic. Din ambele perspective însă, angajarea este un raport conștient între scriitor și societate, iar accentul cade pe conținutul de idei, numai ideile proprii operei literare fiind în măsură să o justifice ca atare. Conținutul ideatic devine astfel, implicit, și principalul criteriu de valoare estetică a literaturii („Nu poate exista un bun roman rasist sau antisemit”). Angajarea scriitorului nu implică însă situarea conștientă a acestuia pe anumite poziții de clasă. Dimpotrivă, scriitorul trebuie să rămână un arbitru nepărtinitor între clase întrucât numai acest statut îi permite clarviziunea. Angajarea abstractă în cauza general-umană a libertății implică deci, la S., o iluzorie dezangajare concretă. Relevând rolul social al literaturii, S. este tentat să supraaprecieze acest rol, confundând, în spiritul unui stîngism estetic, planul teoriei cu cel al practicii sociale, conținutul ideologic al operei cu acțiunea politică. Apropierea de mișcarea muncitorească, paralelismul între activitatea de scriitor și o practică politică majoră, îl învață pe S. să cunoască forța lucrurilor și limitele cuvintelor. El nu mai consideră arta ca pe o formă privilegiată de conștiință socială, iar pe scriitor ca pe o ființă excepțională posedind o aleasă investiție; scriitorul este un om între oameni iar arta o formă de conștiință socială printre celelalte, puternic integrată în humusul praxisului, al istoriei și determinată de aceasta. Atenția lui S. se îndreaptă și spre medierile prin care se realizează interacțiunea dintre artist și societate. În ansamblul factorilor care mediază relația artist-societate, S. acordă o importanță deosebită me-

diului familial din perioada copilăriei și mediului social. Schițată în *Saint Genet* (1952), teoria mediațiilor va cunoaște o amplă dezvoltare în *Critique de la raison dialectique* (1960). Pornind de la postulatul dialectic al totalității prin care înțelege „totalizarea societății prin noi înșine și totalizarea noastră prin mișcarea socială”, S. elaborează sistemul medierilor prin care poate fi sesizată și înțeleasă o personalitate artistică; el pune bazele unui sistem de critică literară având ca axă de referință materialismul istoric și înglobând în sine, ca verigi mediative de primă importanță, psihanaliza și sociologia. Noul model al relației artist-societate implică trei momente esențiale: 1) evidențierea dublului mecanism al interiorizării exteriorului și exteriorizării interiorului prin care artistul interiorizează determinările sale sociale, exteriorizându-le apoi prin operă; 2) surprinderea condiționărilor complexe ale copilăriei; 3) prezentarea modului în care artistul totalizează societatea prin intermediul grupelor sociale cu care vine în contact. O asemenea abordare este simultan regresivă, adică diferențială, sesizând concretitudinea personajului, modul unic în care el trăiește, relațiile familiale, și progresivă, adică totalizatoare. Problema angajării re apare în cadrul teoriei mediațiilor dar cu un conținut schimbat; ea nu se mai confundă cu proiectul conștient. Scriitorul se angajează atunci când se adâncește în străfundurile sale pentru a exprima, desigur într-o modalitate obscură, totalitatea socială. S. se îndepărtează astfel de la înțelegerea relației artist-societate în zona luminoasă a *cogito*-ului, apropiindu-se de zonele întunecate ale inconștientului. Eseul despre Flaubert, *L'idiot de la famille*, 2 vol. (1971), atestă presiunea exercitată de psihanaliză asupra gândirii sartiene; vechiul concept de conștiință, în sens de transparență, este înlocuit cu con-

ceptul de trăit (*le vécu*), înțeles ca sinteză între comprehensiune și intelectiune, între conștient și inconștient. Fundamentare teoretică a unei încercări de sinteză între marxism și elementele viabile din psihanaliză și sociologie, teoria mediațiilor se înscrie între coordonatele principale ale gândirii sariene, dintre care prima e tendința spre unitate, contracarată permanent de tendința spre totalitate. (M. S.)

satiric

formă esențială a comicului*, reprezentând actul angajat de refuz al unei realități viciate în esența ei. Situat în sfera comicului și delimitat și de alte forme ale atitudinii critice, s. se realizează în urma investigării acute a esenței fenomenului dat, tipizarea îmbinându-se cu hipertrofierea trăsăturilor definitorii ale acestuia. Apărind într-o operă literară sau artistică în funcție de un anumit raport al risului față de alte emoții estetice, s. se exercită asupra unei realități nerecuperabile sub aspect uman, implică detașarea față de această realitate, adică suspendarea oricărei comuniuni afective și spirituale cu ea. Ilustrat printr-o mare diversitate de creații de-a lungul întregii dezvoltări a artei, s. se realizează corespunzător concepției ideologico-estetice a creatorului, evoluind de la piesa în versuri în care se atacă viciul și ridicolul* (sensul inițial al satirei), la violența atitudinii exprimate în iambii lui Arhiloh, incisivitatea din comediiile lui Aristofan și a epigramelor lui Marțial, accentele demistificatoare ale iluministilor etc. Din perspectiva unei certitudini istorice noi, virulența satirei în opera lui Maiakovski, Ilf și Petrov, ca și a altor scriitori din țara noastră, operează direcționat și constructiv exprimând însușirea idealului uman socialist pe baza căruia are loc aprecierea justă a omului și a acțiunilor sale. Specificitatea expre-

siei satirice în diferite domenii artistice antrenează și ponderea ei diferită în aceste domenii. Aptă unor desfășurări procesuale, implicând o tensiune conflictuală, expresia satirică a folosit posibilitățile teatrului (opera lui Caragiale reprezentând un strălucit exemplu) și literaturii, realizându-se însă în imagini plastice (caricatura în opera lui Daumier, *Capriciile* lui Goya) când recurge la metaforă și simbol. Vecin cu ironia, s. se întâlnește cu sarcasmul, modalitate ce comportă unele valori emotive și reclamă expresia hiperbolică. (M. Na.)

sămănătorism

curent de idei de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea (1895—1910), cu prestigiu în cultura românească din epocă. Denumirea lui este împrumutată de la revista *Sămănătorul*, întemeiată în 1901 de Al. Vlahuță și George Coșbuc. Deși în sfera s. au intrat și preocupări de ordin literar, el n-a fost cu preponderență o orientare literară ci, în primul rând, un curent în atenția căruia au stat probleme sociologice, politice și culturale. Chiar și în ceea ce privește beletristica promovată de el, s. a făcut aproape în exclusivitate apel la criterii de apreciere sociologice-politice și nu estetice, esteticul fiind, pentru el, o valoare neglijabilă, împinsă în umbră de către alte valori. În acest sens, s. a constituit un regres față de momentul maiorescian, care contribuise atât de mult la statutarea și nuanțarea problemelor specificității în artă. Animatorii curentului au fost la început Coșbuc, Vlahuță, Slavici, Chendi și, după aceea, în mod decisiv, N. Iorga. Dacă sub aspect estetic, s. nu se remarcă prin contribuții pozitive, unele din preocupările lui în problematica națională și cea agrară, atunci când nu deviază spre excesul naționalist sau utopia ruralizantă, conțin elemente constructive pentru aria

exigențelor istorice ale acestui început de veac. (Gr. S.)

Schelling, Friedrich (1775—1854)

filozof german, întemeietorul curentului romantic în estetica germană. Concepția sa estetică, elaborată în lucrarea fundamentală *Filozofia artei* (1801—1809), se înscrie în sistemul lui filozofic, idealismul transcendențial. Una dintre forțele spiritului uman care participă la cunoașterea Absolutului diversificat o constituie contemplația estetică, considerată de S. drept cea mai elevată atitudine umană. Ea este menită să realizeze reconcilierea subiectului și a obiectului, a determinismului și a libertății, a lumii spirituale și a celei naturale. După S. arta este privilegiată datorită caracterului său organic, opera de artă fiind unitatea dintre materialitate și idealitate, dintre conștient și inconștient, finit și infinit. Atitudinea creatorului de artă, contemplația estetică, este analogă cu intuiția intelectuală (Fichte), cu acea capacitate a eului gînditor de a se răsfrînge asupra lui însuși, privind pînă în miezul său constitutiv (ironia* romantică). S. operează în spiritul kantian distincția între geniu și talent în artă. El subliniază importanța ambelor facultăți creatoare ale genului, intuiția și raționalitatea, din conlucrarea cărora rezultă o operă „necesară în mod absolut”. Sistemul categoriilor estetice, la S., se bazează pe tipul de relații între categorii filozofice antinomice. Astfel, dozarea și modalitatea relației dintre finit și infinit determină configurarea frumosului sau a sublimului, iar relația necesitate-libertate produce comicul sau tragicul. În sistematizarea artelor regăsim procedeul de ordonare cu ajutorul categoriilor pereche, respectiv realul și idealul. Operele în care predomină realul aparțin artelor plastice, iar cele care intruchipează componenta ideală

a Universului, poeziei. Conform spiritului idealismului său și în polemica cu teoria iluministă a imitației, S. consideră momentul subiectiv al relației drept cea mai înaltă proprietate a artei (discursul ținut în 1807 despre *Atitudinea artelor plastice față de natură*). A doua axă a esteticii sale o constituie problema mitologiei, considerată ca „o condiție necesară și materie primă pentru orice artă”. Un astfel de izvor îl poate oferi mitologia greacă grație caracterului ei realist și rațional. Mitologia reprezintă o expresie sintetică a valorilor umane, este un fel de conștiință a epocii sale. În acest sens creațiile lui Shakespeare, Cervantes sau Goethe (*Faust*) sînt adevărate mitologii moderne, remarcabile prin esențialitatea ideilor, prin enciclopedismul lor. Caracterul speculativ-abstract al unor considerații estetice ale lui S., pe care îl va semna Hegel, diminuează valoarea reală a unora dintre ele. În ciuda acestui fapt, însă, estetica lui S. a fundamentat prodigioasa mișcare artistică a romantismului* și, sub vădita ei influență dar și în polemica cu ea, Hegel și-a elaborat *Estetica* sa. (N. N.)

schematism

termen vizînd opere neizbutite al căror eșec sau semieșec estetic se explică și se concretizează cu precădere în : reluarea de către autor a unor teme sau idei artistice banalizate și tratarea lor simplistă, rudimentară, depersonalizată, sărăcia compozițională și stilistică, insuficiența individualitate a personajelor, reducerea acestora la simpli purtători ai unor însușiri și idei generale ale respectivei categorii sociale sau epoci (transformarea personajelor în „simpli portavoce ale spiritului vremii”, cum spune Marx) etc. Trădind, în ultimă instanță, o deficitară inventivitate artistică, s. poate rezulta totodată și din stăruința autorului de a-și ex-

plicita excesiv și didacticist opțiunile ideologico-estetice (în acest caz, s. provine din atitudinea tezistă a respectivului autor). Totuși, existența unei intenții estetice diriguitoare nu înseamnă s., iar absolutizarea spontaneității în creație, întruchiparea în operă a „clipei trăite”, a „concretului instantaneu” etc. nu conduc la izbînda artistică. Denumînd s., dar și pe cei care îl confundă cu „ideea ce organizează orice adevărată cunoaștere”, G. Călinescu precizează cu justețe că : „schematismul pur, imaginea apriori a realității, e o cifră, instantaneul pur, un neant”. (C. R.).

Schiller, Friedrich (1759—1805)

poet și filozof german. Continuă pe Kant, însă mergînd pe căi proprii. Kant constatase o opoziție riguroasă între lumea sensibilității și cea a raționalității, a necesității și libertății. El însuși a simțit nevoia unei concilierii a celor două lumi divergente, preconizînd judecata estetică, în care sensibilul și raționalul colaborează, rămînînd totuși facultăți distincte. S. merge mai departe, afirmînd că în fenomenul estetic facultățile amintite nu numai colaborează, ci sînt contopite în mod original formînd o unitate încă din sursă. Importanța poziției lui S. constă în faptul că, în timp ce Kant, călăuzit de rigorismul său moral, condamna înclinările instinctive, ca expresie crasă a sensibilului, el caută să le justifice. Nu putem nesocoti înclinările instinctive, fiindcă și acestea fac parte din ființa noastră. Nesocotirea lor înseamnă încălcarea libertății, rivnîntă cu atîta ardoare de Kant însuși. Nu eliminarea înclinărilor este cerința, ci *purificarea* lor. Acest rol îl îndeplinește arta. Atitudinea estetică înseamnă un pas înapoi pe linia înclinărilor instinctive, revenirea la o stare potențială originară în care însă înclinările sînt molcomite, putîndu-li-se da o altă direc-

tivă de manifestare. Este o stare de joc liber și dezinteresat al tuturor energiilor latente prin care se afirmă omul integral și prin care se realizează bunul suprem al omului: libertatea, iar „arta este fiica libertății”, „frumosul este libertate sub formă aparentă”. Prin aceasta, S. extinde nebănuit sensul noțiunii de joc (care nu trebuie confundat cu jocul din viața curentă), enunțat mai întâi de Kant, atribuindu-i un rol primordial în domeniul esteticii și al vieții. Pătruns de sentimentul frumosului, omul se eliberează de sub jugul sensibilității, ceea ce înseamnă că *implicit* are dispozițiile necesare pentru săvârșirea, în deplină libertate, a actului moral. Starea estetică nu este o treaptă spre moralitate, n-o dorim de dragul moralității, ci de dragul ei însăși, în mod dezinteresat, dar tocmai această dezinteresare constituie supremul nimb moral al omului. Astfel fundamentează S. un *umanism estetic*. El accentuează că artistul este un om al timpului său, pe care însă trebuie să-l depășească. Prin această prismă, S. elaborează o serie de probleme parțiale. Deosebit de importantă este tipologia pe care o preconizează vorbind despre *poezia naivă și sentimentală* *. De asemenea, el aprofundează și problema categoriilor estetice, cum sînt tragicul, sublimul, grația, demnitatea. Op.: *Briefe Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795); *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796); *Über Anmut und Würde* (1793); *Kallias-Briefe* (1793); *Vom Erhabenen* (1793); *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792). Importantă este și corespondența cu Goethe, Th. Körner, W. von Humboldt. (L. R.)

Schlegel (frații ~), **S. Friedrich** (1772—1828) critic, poet și estetician german, ideologul „grupului de la Iena”. În lucrările sale de

sinteză filozofică (*Filozofia istoriei, Tratat de mitologie*) S. Friedrich continuă linia Fichte-Schelling în interpretarea principalelor determinări ale artei: misiunea ei demiurgică, arta ca expresie a genului universal, „ca perpetuă parodie a ei însăși” (Croce), accentuînd astfel înclinația spre idealismul subiectiv. El formulează definitiv teoria romantismului. Contribuția pozitivă a fraților S. constă în dezvoltarea ideii istorismului în lumina căreia arta este considerată drept produsul epocii sale. Corelația cu această idee și ca urmare a renunțării la idealurile clasicismului și iluminismului, apare și tendința de extindere a sferei esteticului, a diversificării lui, imperativ al artei romantice. Frumosul cedează locul interesantului, caracteristicul, uritului, cu toate nuanțele sale. Depășirea caracterului rigid al vechilor principii speculativ-estetice declarate ca inferioare celor moderne a fost posibilă prin adîncirea studiului concret al artei și al tendințelor ei istorice de dezvoltare. Meditația estetică, pentru S. August (1767—1845), lingvist și profesor la Universitatea din Jena, este prilejuită de analiza dramaturgiei, literaturilor diferitelor popoare cunoscute prin traducerea lui. El este considerat un precursor al metodei comparative în cercetarea literaturii, schișind principalele influențe ale citorva teme de circulație internațională (P. van Tieghem). El susține, în lucrarea *Vorlesungen Über schöne literatur und Kunst* că prin rolul lor precumpănitor, elementele sensibile și emotive ale literaturii o integrează pe aceasta mai adînc în spiritul național și îi asigură organicitatea, exigență de asemenea, proprie romantismului. În *Lecturi din literatura dramatică*, S. August consideră drama drept cea mai preferată expresie a spiritului rațional. Ideile, valoroase, ale istorismului și ale egalității oricăror forme artistice rămîn însă

mai mult, la nivelul enunțurilor insuficient explicate iar demonstrația e redusă la o simplă descriere. Alte op.: S. Friedrich : *Kritische Schriften ; Schriften und Fragmente ; Sämtliche Werke* (12 vol.), S. August : *Über dramatische Kunst und Literatur* (3 vol.). (N. N.)

Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel
(1768—1834)

teolog protestant german, filozof, apreciat drept cel mai influent reprezentant al romanticismului teologic. Estetica lui S. oglindește ideile generale asupra artei din perioada romanticismului, încercând să-i dea acestuia o fundamentare teoretică. Dezvoltând o filozofie de tip idealist-subiectiv, sub influența mărturisită a lui Fichte, S. face tentativa unei reduceri a esteticii la problematica eticii de tip protestant. Scopul și conținutul artei s-ar limita la transpunerea acelor sentimente cu ajutorul cărora devine posibilă înnoirea morală a oamenilor în sensul preconizat de credință. Ca urmare, ar trebui să fie excluse sau reduse la minimum, în artă, elementele de gândire, expresia ideilor. Estetica ar trebui, să renunțe la cercetarea categorială a frumosului în primul rînd, dedicîndu-se artei frumoase ca artă programată moralizator. (M. Na.)

Schopenhauer, Arthur (1788—1860)

filozof german. Sistemul său estetic face parte integrantă din sistemul său filozofic metafizic. Lumea, după S., este obiectivizarea Voinței, care la rîndul ei este totalitatea impulsurilor și instinctelor vitale, chintesența vieții. Voința se manifestă ca efort neîntreput, ca veșnică străduință, ceea ce înseamnă că viața este o veșnică suferință. De aici pesimismul lui S. Suferința nu poate fi anulată însă poate fi măcar temporar remediată și anume, în măsura în care agitația voinței

poate fi molcomită. O astfel de remediere oferă arta. Prin contemplație estetică omul își potolește pornirile primitive, putîndu-se ridica în lumea ideilor. Această posibilitate i-o oferă creatorul de artă, care este geniul. Geniul nu este lipsit de voință, dimpotrivă, este capabil de cel mai mare efort, fapt pentru care el este și cel care suferă mai mult. El își îndreaptă însă efortul său de voință împotriva surselor voinței însăși, ridicîndu-se deasupra lor și reușind astfel să sesizeze ideile *platonice*, pe care le exprimă sub formă sensibilă. Prin aceasta se deosebește el de oamenii de rînd. El se caracterizează printr-o cunoștință deosebit de clară, în dosul căreia însă se agită pornirile voinței, pe care le combate. Procesul de creație este deci conștient și inconștient în același timp. Totodată, geniul se caracterizează printr-o fantezie deosebit de puternică, datorită căreia el își lărgeste orizontul conștiinței mult dincolo de experiența sa personală. Există două categorii estetice fundamentale : frumosul și sublimul. Frumosul deșteaptă contemplația fără nici o rezistență ; în fața sublimului însă contemplația este condiționată de un efort prin care contemplatorul se zmulge din mrejele voinței. Lucrurile individuale din lume sînt obiectivări ale voinței, dar fiecare lucru își are chintesența, ideea lui și care este deci emanația voinței. Geniul sesizează aceste idei chintesențiale. După materialitatea înfățișării, artele formează o ierarhie. Artă inferioară este arhitectura, fiind plăsmuită în materialul cel mai brut. Urmează sculptura și pictura, apoi poezia, care este mult mai spiritualizată, materialul ei, limbajul, fiind el însuși de natură spirituală. Forma supremă a poeziei este tragedia, care înfățișează suferința, adică chintesența vieții însăși. Artă supremă este muzica, în care se înfățișează nu idei, obiectivări ale voinței, ci voința însăși în pulsațiile ei nă-

mijlocite. Ea redă nu reflexele esențelor, ci esențele înseși. (L. R.)

scriitură (în analiza structurală a fenomenului literar)

sistem de semne ordonate într-un lexic și guvernate de o sinteză. S este o limbă specifică, autonomă față de cea vorbită, semnificând realul indirect prin intermediul acesteia din urmă. S. apasă asupra limbii vorbite, orientându-i într-un sens destinal, introduce un nou stil în relațiile umane, servind de mijloc de comunicare și de conservare a mesajului. S. constituie materialul indispensabil în creația literară, putând exercita o adevărată tiranie asupra acesteia. Între accepțiile utilizate este și s. muzicală sau plastică, în aceste două din urmă cazuri legătura cu limba vorbită fiind practic insesizabilă. În alt sens, s. automată, înțelegea ca dicteu spontan al conștiinței în timpul creației, a fost utilizată de supra-realiști. (I. P.)

sculptură

modalitate de expresie prin mijloace de comunicare vizuală, având drept specific crearea de obiecte din materiale dure (piatră, lemn, metal) sau friabile (gips, fildes, os, teracotă, sticlă) și înfățișând, cu predilecție, figuri umane, de animale sau uneori numai forme pur și simplu, care, ca și obiectele reale sau ființele vii, pot lua loc în spațiu. Sub această formă, a unei existențe tridimensionale și ca obiect independent, cu altă funcție decât cea ornamentală, aplicată unui obiect de uz cotidian, s. este considerată ca una dintre cele mai vechi, dacă nu cea mai veche modalitate de expresie vizuală cunoscută. Mai târziu, odată cu edificarea unor monumente de arhitectură, a apărut și s. adosată unui fond : s. în *alto* și *baso-relief*, care însă nu-și pierde, prin subordo-

narea ei față de opera de arhitectură, caracterul prezenței tridimensionale și deci accesul la simțul tactilului. Același lucru rămâne valabil și pentru s. care împodobește obiectele de cult sau de uz practic. De această realitate a existenței tactile și a prezenței în spațiu, se leagă funcțiile și trăsăturile estetice ale s. Cea mai importantă însușire a s., de care nu este de fapt scutită nici aceea de foarte mici dimensiuni, uneori miniaturală, este modelarea spațiului înconjurător prin înscrierea unor dimensiuni ale spiritualității și expresivității umane în peisajul real, natural sau de interior. Această modelare nu ține neapărat de figurare ca reprezentare sau interpretare a unor elemente din realitate. Un exemplu este astfel modelarea spațiului din jurul *menhir*-elor și al altor monumente funerare. Totuși figurarea a jucat un rol predominant în toată istoria de pretutindeni, excepție făcând numai culturile artistice dezvoltate în cadrul unor prescripții religioase rigide, care interziceau figurarea (de pildă, în arta musulmană). Problematika modelării spațiului înconjurător se dezvoltă în condiții cu totul noi în cadrul ambianței urbanistice și arhitectonice contemporane. Amploarea și varietatea actualelor spații organizate de gândirea și de mîna omului ridică rolul și dau funcției estetice a acesteia noi valențe. Astfel, ponderea statică a s. devine o valoare mai puțin certă și absolută, ea tinde să accepte conviețuirea cu formele variate și în curs de dezvoltare ale s. dinamice, cinetice, de tipul mobilurilor lui Calder sau de tipul sculptoarhitecturilor inițiate de Tatlin cu o jumătate de veac în urmă și duse astăzi mai departe de alții. Dar chiar și în s. care se menține, din punctul de vedere al ponderei statice, în formele tradiționale, apare tendința modelării dinamice a spațiului. Tendința aceasta s-a ivit la Brâncuși,

În unele din versiunile *Păsării măiastre*, care prefigurează forme ale astronauticii contemporane. Astăzi, influența asupra s. a acestor forme, ca și a altora din repertoriul celor dinamice și ale tehnicii celei mai avansate este un fenomen curent. Problema raporturilor reciproce dintre spațiu și s. este la fel de importantă și în cazul s. monumentale, avînd și funcție decorativă sau numai funcție decorativă. Rezolvarea acestor raporturi, ca și a celor legate de funcția luminii în acest gen de artă, reflectă concepția despre lume a societății care a construit monumentele respective și le-a integrat vieții ei sociale. De pildă soluțiile adaptării spațiale a s. catedralelor gotice, cu limpezimea lor senină născută din tradițiile spirituale și idealurile maturității greco-latine, se deosebesc profund de abundența și luxurianța vegetației evocate de figurile sculptate crescute din și pe spațiile vechilor monumente indiene. Culoarea nu este de esența s. deși multe perioade din istoria s. au apreciat prezența acestui element de precizare realistă, de pildă chiar perioada gotică. Absența culorii sau reducerea ei la culoarea naturală a materialului, absență socotită de unii ca fiind într-adevăr una din determinantele expresive ale s., nu poate nici ea să fie absolutizată, după cum o dovedesc rolul patinei care modifică zona emotivă a expresivității s. sau rolul acordat de cîteva decenii încoace s. în metal de culori diferite. Mai mult încă decît în pictură, materialul s. influențează natura comunicării. Astfel, cerințele, ca și efectele plastice ale marmorei sînt mult deosebite de cele ale bronzului sau de cele ale lemnului ori ale teracotei. Reacția fiecărui material la lumină este diferită și prin aceasta tonalitatea afectivă a comunicării apare și ea modificată de la un caz la altul. Realitatea prezenței spațiale a s. o face aptă pentru

încarnarea plastică, de efect puternic și durabil, impunător și mobilizator, a idealurilor unei epoci. Această aptitudine a limbajului s. este confirmată de istorie, în toate etapele creației sculpturale. (A.P.)

Secesion

termen ce desemnează grupurile de artiști de avangardă germani de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru și care au pregătit apariția unor formații pre-sau expresioniste propriu-zise: *Jugendstil**-ul, *Die Brücke** și *Der Blaue Reiter**. Grupările S. au ființat la München (1892) sub egida lui Stuck, Trübner și Wilhelm Uhde, la care s-au raliat Slevogt și Corinth precum și alți impresioniști, la Berlin (1899), sub președinția lui Max Liebermann, care s-a dovedit și cel mai temerar, și la Viena (1897), sub îndrumarea lui Gustav Klimt, pînă în jurul datei de 1909, cînd și-au pierdut importanța, fiind înlocuite de alte grupări și formații artistice noi. În expozițiile grupărilor S. și-au găsit adăpost nu numai impresioniștii dar și mulți postimpresioniști francezi și germani printre care nabiști, fovi și viitori exponenți ai expresionismului (Nolde, Munch, Hodler, Kandinsky, Jawlensky, Kokoschka ș.a.). (R.S.)

secțiunea de aur, v. numărul de aur

semantica artei

ramură a semanticii care se ocupă cu înțelesul cuvintelor folosite în limbajul literar. S.a. este în legătură cu semantica lingvistică, cu semiotica aplicată creației și receptării, ca și cu metodologia teoriei informației aplicată fenomenului estetic. Analiza semantică a textelor literare folosește metode cantitative și reușește să dea o imagine riguroasă construcției poetice sau structurii prozei, fără a putea da ea înseși judecăți de valoare. În acest sens larg, s.a. poate fi aplicată și

celorlalte arte care nu folosesc cuvîntul, ci culoarea, formele, sunetele, desemnînd atunci elementele care le compun, limbajul și înțelesurile pe care ele le transmit. (I.P.)

semiotică (și estetică ~)

orientare larg răspîdită în gîndirea teoretică din secolul nostru, care studiază fenomenele și, în special, faptele de cultură ca sisteme de semnificare și procese de comunicație. Interpretînd, după cum arată teoreticianul italian U. Eco, o „exigență difuză” din diverse discipline contemporane, perspectiva s. este prezentă în psihologie, logică, teoria culturii, biologie etc.; în „știința frumosului” ea a determinat afirmarea unei orientări distincte, precumpănitor metodologică, denumită *estetică* s. (sau *estetică semantică*). *Estetica* s. continuă tradiția preocupărilor (inițiate încă în antichitate) de studiere a limbajului artistic, sursele ei teoretice imediate fiind: pragmatismul, pornind de la Ch. S. Peirce (cărui a îi datorăm utilizarea modernă a termenului *semiotică*), filozofia formelor simbolice a lui Cassirer, lucrările lui A. N. Whitehead, psihologia formei etc. Constituirea și dezvoltarea *esteticii* s. a fost favorizată, de asemenea, de unele particularități ale artei contemporane (în special complexitatea crescîndă a limbajului), precum și — mai recent — de cîștigurile metodologice ale teoriei informației și structuralismului. Fundamentată, cu decenii în urmă, prin lucrările lui I. A. Richards (pe care însă unii cercetători îl consideră doar precursor), Ch. W. Morris, J. Mukarovsky, și S. Langer, *estetica* s. cunoaște o foarte largă răspîndire în ultima vreme, prin contribuțiile unor teoreticieni ca R. Barthes, U. Eco, A. J. Greimas, Cr. Metz, J. Kristeva, ale grupului de semioticieni de la Tîriu (U.R.S.S.) etc. Utilizînd un aparat conceptual preluat în bună parte din lingvistică (cod,

subcod, mesaj, context, denotație, conotație etc.), utilizînd metode (de ex. opoziția binară) sau principii metodologice (de ex. investigația intrinsecă a operei), adesea de asemenea împrumutate, *estetica* s. își legitimează existența, distinctă printre orientările actuale, printr-un aport specific la înțelegerea artei, pe care o studiază ca fapt de comunicare; astfel ea pune în evidență particularitățile semnificației estetice, imanența acestora în expresie, specificitatea sintactică și funcțională a limbajului artistic, complexitatea structurii operei (ca mesaj), polisemia și ambiguitatea ei semantică, specificitatea proceselor de codificare (creația) și decodificarea (receptarea) în comunicarea artistică etc. Fiind o perspectivă estetică particulară care aduce un spor de rigoare în analiza artei, tezele și concluziile *esteticii* s. sînt în mare măsură fructificabile și integrabile în viziunea mai largă, filozofică, asupra artei, pe care o promovează *estetica* marxistă. (C.R.)

semn estetic

1. Unitate morfologică de bază a limbajului estetic și, în special, a celui artistic, similar cu concepte ca *monem*, *vestem*, *gestem*, *culturem* etc., utilizate în alte domenii ale cercetării semiologice (folosind aceeași modalitate de formare a cuvintelor, expresia s.e. ar putea fi înlocuită cu cea de *estem*). Încercînd a stabili natura specifică a s.e., Ch. W. Morris îl definește ca fiind „un semn iconic al cărui designatum este o valoare”, s.e. funcționînd deci ca „apreciator iconic”. Ulterior el a revenit asupra acestei interpretări, susținînd că iconicitatea nu-i un criteriu al artei, că funcția apreciativă nu-i absolut necesară și nici exclusivă artei și trăgînd concluzia că nu se poate determina o clasă specială de s.e. (afirmație pe care unii cercetători ca A. Plebe, L. Russo ș.a. o con-

sideră ca o recunoaștere a falimentului esteticii semiotice). Alți teoreticieni definesc s.e. prin unele însușiri pe care le consideră tipice și predominante : polisemie, finalitate intrinsecă (s.e. funcționează ca scop, nu ca mijloc), non-referențialitate etc. Dificultățile în definirea s.e. izvorăsc din dependența sa mare de context, din imposibilitatea unei disocieri exacte, în limbajul artistic, între valoarea distinctivă și cea semnificativă a semnelor, din varietatea și variabilitatea gustului estetic etc. În realitate, s.e. este un semn complex, alcătuit din numeroase alte semne (este un suprasemn, un pluri-semn), modalitățile de construire (deci implicit structura s.e.) diferind de la o artă la alta, de la un curent artistic la altul etc. În acest sens, s.e. indică nivelul minim de complexitate a supra-semnului dat, necesar pentru ca acesta să poată mijloci un proces de semioză specific, proces a cărui ilustrare tipică o constituie actul artistic. 2. Orice latură, dimensiune specifică, componentă constitutivă a esteticului, considerată ca realitate semiologică ; o atare accepțiune face obstracție de nivelul de generalitate la care operează conceptul (de la un simplu procedeu artistic, la opera în ansamblul ei). Într-o astfel de utilizare, s.e. se definește prin trăsăturile generale ale limbajului estetic și în special ale celui artistic (Un exemplu : interpretarea pe care o dă S. Langer conceptului de „simbol artistic”). (C.R.)

semn iconic

semn ce se caracterizează printr-o anumită asemănare cu realitatea pe care o indică, prin existența unor proprietăți comune cu cele ale respectivei realități ; aceste proprietăți trebuie să permită abstragerea unui *patern* (model) comun atât semnului (ca ansamblu de elemente perceptibile), cât și semnificatului său (realitatea desemnată).

Iconicitatea este simplă, evidentă, atunci când semnul funcționează ca semn tocmai în virtutea asemănării cu semnificatul (de exemplu fotografia, pictura figurativă, realistă), dar ea poate fi mediată, implicată subiacent, în cazul în care similitudinea privește anumite raporturi între părțile constitutive ale semnificantului și semnificatului (de pildă : două figuri geometrice de mărimi diferite indicând într-o diagramă creșterea producției, o ecuație algebrică, întrucât face perceptibilă relația existentă între părțile vizate, expresia „veni, vidi, vici”, deoarece succesiunea cuvintelor oglindește succesiunea faptelor). Teoreticienii care au analizat și definit s. i. (Ch. S. Peirce, Ch. W. Morris, R. Jakobson, E. G. Ballard) îl opun în primul rând semnelor bazate pe convenție (de ex. simbolurile), dar semnificația rezultând din asemănările existente în cel de al doilea tip de iconicitate menționat este perceptibilă datorită unei reguli (sau obișnuinți) de folosire, deci presupune existența codului, a convenției (prin urmare distincția iconic-noniconic nu vizează esențe opuse, iconicitatea fiind mai curând o problemă de grad). Ch. W. Morris consideră s. i. ca fiind genul proxim al semnului estetic. (C. R.)

semnificat-semnificant

noțiuni corelative introduse în lingvistică de F. de Saussure, pentru a fi extinse apoi în orice analiză semantică a unui limbaj reprezentând cei doi termeni ai relației reprezentate de semn. În viziunea structuralistă, semnificatul nu este un lucru ci reprezentarea psihică a acestuia, identificat uneori cu conținutul și neputând fi definit decât în interiorul procesului de semnificare. Semnificantul este cel ce poartă sensul într-o formă constituită, avînd o structură determinată și reprezentînd un mediator materializat între obiectul estetic (opera) și receptorul lui.

Relațiile dintre semnificat și semnificant sînt cele care, după R. Barthes, în diferitele lor ipostaze, determină natura semnului : semnal, indice, icon, simbol, alegorie. Acestea sînt : 1) relația implică sau nu reprezentarea unuiu dintre termenii ei ; 2) relația implică sau nu o analogie ; 3) legătura între cele două relate (stimul și răspuns) este imediată sau nu ; 4) relatele coincid exact sau, dimpotrivă, unul îl depășește pe celălalt ; 5) relația implică sau nu un raport existențial cu cel care o utilizează. Rolul analizei semantice a operei de artă este de a decodifica semnificantul pentru a ajunge la semnificat și a descoperi sensul, variabil, în funcție de sistemul în care are loc operația, refăcînd deci, într-un fel, drumul invers al procesului semnificant care a dat naștere semnului. Întrucît opera se naște în procesul de semnificare este evident că între semnificat și semnificant trebuie să existe o *distanță* a cărei creștere duce la un anumit arbitrar al semnelor. În arta modernă această distanțare poate fi uneori destul de mare, fără însă ca legătura lor să poată fi ruptă. Roland Barthes protestează împotriva confuziei dintre perspectiva sociologică și cea ideologică în artă, susținînd legitimitatea accentului sporit care se pune, în acest domeniu, asupra formei. Această idee este împinsă însă prea departe, după părerea noastră, din clipa în care ea duce la afirmația că „ființa literaturii nu este altceva decît tehnica” ei. Este adevărat că specificitatea operei nu ține de semnificatul la care trimite ci de forma semnificantilor ei, dar dacă sîntem consecvenți cu ideea unității lor nu putem să ignorăm critica surselor sau a ideilor, adică să facem abstracție de conținut. Forma este organizarea internă a unui conținut, ea nu există în afara acestuia și afirmația că literatura se reduce la tehnica ei legitimează orice formalism. Analiza semantică structu-

rală a artei trebuie să pornească deci de la semnificant dar atunci cînd apar alte perspective, cum ar fi de pildă cea antropologică, sau sociologică, trecerea acestora sub tăcere nu e posibilă, iar căutarea separată, în forma pură, a semnificantului este o greșeală echivalentă cu cea făcută în sens invers. (I. P.)

Semper, Gottfried (1803—1879)

istoric al artelor și estetician german, anticipînd înțelegerea operei de artă ca istorie a spiritului (*Geistesgeschichte*). Principalele sale opere, apărute între 1860 și 1870, se limitează la artele figurative și accentuează evoluția diferitelor tehnici creatoare, prin prisma unei deveniri tipologice (*Kunstwerden*). S. surprinde principiile procesului artistic în materialul folosit de artist, în tehnica muncii sale și în scopul său practic ; el descifrează principiile formale ale frumuseții într-o simetrie, o proporționalitate și o ordine care nu fac decît să prelungească evoluția naturii : formele de organizare proprii cristalelor, plantelor, animalelor. Riegl și Worringer vor considera concepțiile lui S. înfeudate priceperii tehnice și „în opoziție cu această accepțiune mecanică a esenței operei de artă” vor promova un punct de vedere teleologic, întemeiat pe conceptul de *voință*. Op. : *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbold* (1856); *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik* (1860—63); *Über Baustile* (1869); *Kleine Schriften* (1884). (I. I.)

sens-semnificație

noțiuni larg răspindite în istoria esteticii, cu o circulație specială în structuralism, referitoare în genere la conținut sau mesaj, la substanța operei de artă și nu la forma ei. R. Barthes distinge între ele atribuind sem-

nificației un caracter procesual care unește conținutul de formă, iar P. Francastel subliniază că semnificația nu există decît în funcție de nevoile și convențiile colective, deci presupune unitatea creație-receptare. Într-un anumit tip de operă deschisă (U. Eco), semnificația se constituie în participarea activă a subiectului receptor care împlinește structura neîncheiată, valențele libere ale conștiinței artistice. Variația sensului și semnificației (adesea utilizate nediferențiat) are loc în funcție de factori istorici generali, culturali sau specific estetici astfel încît se poate vorbi de mai multe interpretări ale aceleiași opere (ceea ce se desemnează în-deobște prin ambiguitate* estetică). Variația sensului nu se datorează numai contextului în care se încadrează opera sau altor factori exteriori, ci și caracterului ilimitat-simbolic al artei, cum spunea Tudor Vianu. Sensul poate fi univoc (dar nu unic), plurivoc și echivoc în funcție de interpretarea la care se pretează opera, iar multitudinea interpretărilor critice adaugă operei fațete noi (M. Ralea). El are caracter axiologic, se constituie numai în raportul obiect-subiect, atît în creație cît și în receptare. Natura sa este determinată estetic și nu logic astfel că ambiguitatea estetică este îngăduită chiar în cazul cînd ea se bazează pe un sens aparent echivoc. Echivocitatea efectivă, incongruența, incompatibilitatea estetică, ultra-ermetismul ies din sfera artei. (I. P.)

sensibilitate

facultate a organismelor vii de a reacționa la stimulii exteriori, cu aplicație, în acest caz, la realitatea estetică (artă, natură, raporturi interumane, producție); caracter de impresionabilitate, concretizat în emoția artistică a persoanelor sau grupurilor socio-culturale (H. Franck). Prin extensie, din fizică și psihologia experimentală, s-au definit praguri de

s. de la care și pînă la care are loc percepția artistică, distincte în cazul artelor consecutive (temporale) și coexistente (spațiale). Estetica privește s. atît din unghiul creatorului (implicînd aici definirea capacității de reflectare a realității în determinarea ei complexă și în evoluția ei dialectică), cît și din cel al publicului, afirmînd principiul posibilității de perfecționare, prin cultivare. Specific este, cu deosebire în artă, fenomenul de augmentare a s. umane prin intermediul rațiunii, rolul culturii, ca fond apercceptiv, fiind și unul de ameliorare a receptivității, una din formele concrete sub care se manifestă s. În procesul de comunicare, implicat de valorizarea artei, nivelul la care se stabilește primul contact este acela al s. Prin intermediul ei se determină și raportarea la ideile și modelele operei, a face sensibil („Nici o artă nu sensibilizează atît de mult amorul propriu ca teatrul”, A. Daudet) însemnînd a determina o reacție conștientă, deci la nivelul înțelegerii raționale, prin intermediul s. (M. Na.)

sentimentalism

I. (Cu referire la fenomenul artistic) Concept care desemnează: a) tendință, manifestată în sec. al XVIII-lea în literatură, și în special în proză, vest-europeană (iar apoi și în cea din răsăritul Europei), de a crea personaje cu o viață sufletească bogată și tumultuoasă, de a pune în evidență, printr-o largă gamă de mijloace (inclusiv prin forța de sugestie a peisajelor descrise), stările afective ale acestora, de a urmări sentimentele, adesea contradictorii care, scoase de sub tutela disciplinatoare a rațiunii, le dinamizează existența, le determină atitudini. Constituind o reacție fertilă împotriva canoanelor clasicismului, s. se înscrie în bună măsură în preromantism (Prevost, Rousseau, Richardson, Goethe, Jukovski ș.a.); b) ca-

racterizare care însumează o categorie largă și eterogenă de creații literare, teatrale etc. dominate de intenția artistică a autorilor de a se concentra sau chiar epuiza în dezvăluirea unor pasiuni, a unor sentimente (cel mai frecvent, de dragoste). În istoria literaturii de pildă s-au succedat variate tipuri de *s* (sau, după cum spune P. van Tieghem, *mode sentimentale*) cum sînt: *iubirea de curte* din lirica trubadurilor, galanteria superficială, grațioasă și sofisticată a *prețiozilor*, pasiunea caracteristică romantismului, erotismul nedisimulat frecvent în literatura secolului nostru etc.; c) preocupare obstinată pentru dezvăluirea unui sentiment intim, a duioșiei excesive, clamorose; melodramatism *livresc*, artificios etc. — toate trădînd incapacitatea autorilor de a se ridica în zona superioară a unor viziuni estetice originale, complexe și cu largi semnificații umane („Maimușele sentimentului, afirma Baudelaire, sînt, în general, artiști proști”). 2. (În istoria esteticii și în analizele estetologice) Denumirea generică (relativ rar întîlnită) caracterizînd punctele de vedere ale acelor gînditori (Shaftesbury, Hutcheson, Jakobi, Gentile etc. și firește teoreticienii romantismului) care, în interpretarea actului artistic, pun accentul pe rolul sentimentului, al emoției. (C. R.)

serialism, v. dodecafonism

Servien, Pius (Coculescu, Pius Servien) (1903—1959) matematician, poet și estetician român, stabilit la Paris, unul dintre principalii precursori ai studiului matematic al operei de artă și îndeosebi al limbajului poetic. Încercînd edificarea unei estetici științifice, S. imaginează o diviziune a cercetării în două etape: 1) alegerea lirică a operelor, selecție efectuată de observatorul dotat cu sensibilitate este-

tică și 2) observarea, analiza și clasificarea efectuată cu unelte omului de știință. Primul, un *elector*, semnalează poezia, folosind un așa zis „limbaj liric”, cel de al doilea, utilizînd limbajul științific, analizează și clasifică datele oferite de cel dintîi. Estetica are ca sarcină traducerea propozițiilor (L), ale limbajului liric, în propoziții (S) ale limbajului științific, idee ce anticipează cercetările formalizante actuale din studiul muzicii sau al literaturii. Ilustrarea concretă a acestor principii o constituie lucrările sale aprofundate asupra ritmului, domeniu în care S. vedea cel mai potrivit cadru de abordare științifică a esteticii, de utilizare a metodelor matematice. Op.: *Les Rythmes comme introduction physique a l'esthétique* (1930); *Principes d'esthétique* (1935); *Esthétique-Musique-Péinture-Poesie-Science* (1953); *L'artiste* (1957). (V. E. M.)

Seuphor, Michel (1901)

pictor, de origine flamandă poet, istoric și critic al artei, afirmat prin și alături de grupările moderne de la începutul secolului. Exeget al artei abstracte, S. susține o viziune estetică de tip neoclasic, evidentă atît în tehnica de decupare a formelor prin jocul horizontalelor din pictura sa și al cărei ideal rămîne geometric, cît și în opoziția ce o propune între *stil* și strigăt. Primul este considerat o expresie a sublimării umanului într-o artă în continuu progres, al doilea, un simptom, și el, al progresului acesteia, dar și un semn al cantonării ei în inutil și epatant. Concepînd arta „drept cel dintîi obiect al libertății umane”, S. imbină permanent judecata estetică și cea etică, ipostazierea de către el a unor curente de avangardă întemeindu-se pe considerarea caracterului necesar al viziunii ce o afirmă. Op.: *Faire l'homme universel* (1947); *La grande nouveauté de la musique* (1948); *Dictionnaire*

de la *peinture abstraites* (1957); *Le Style et le Cri* (1965); *Le don de la parole* (1970); monografii dedicate lui El Greco, Hajdu, Capogrossi, Mondrian, Arp, Marcel Iancu. (M. Na.)

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper (1671—1713)

filozof și teoretician al artei, reprezentant al iluminismului englez. Cosmogonia sa, de nuanță deistă, concepe natura ca pe un organism unic, străbătut de spirit, iar pe Dumnezeu drept *arhitectul* ce înfăptuiește armonia universului (formă în care se întâlnesc valorile morale și cele estetice). S. identifică frumosul cu binele și cu adevărul, considerându-le, alături de ordine și proporționalitate, un reflex al spiritului, respectiv al „sufletului universal”. Prezența lui Dumnezeu în natură se manifestă prin frumusețe (corpurile, spiritele și Dumnezeu reprezintă cele trei grade ale frumuseții). S. înalță gustul la rangul unui simț sau instinct al frumosului, simț al ordinii și al proporției, identic cu cel moral. Considerând că orice om este capabil să realizeze și să recepteze frumosul, S. acordă o mare importanță acțiunii formativ-educative a esteticului și respectiv, artei. Opera sa, alcătuită în special din eseuri și dialoguri publicate între 1699 și 1710 și reunite sub titlul general de *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1709—1711), a exercitat o mare influență asupra esteticii iluminismului francez și asupra teoriei artei din Germania în cea de a doua jumătate a sec. al XVIII-lea (Winckelmann, Lessing, Goethe, Herder și Wieland). Alte op.: *Historical Dranght on Tablature of the Jundgment of Hercule* (1713). (V. E. M.)

simbol (în estetica modernă)

semn * care, în limitele unei convenții determinate, reușește să transmită aluziv o anu-

mită cantitate de informație. Din perspectiva unei atari interpretări, s. reprezintă întotdeauna un semn referind aluziv, prin urmare incomplet vizual ori auditiv, despre ceva. Imaginația noastră este chemată să completeze cu elemente noi, indiferent de experiența deținută de fiecare, referința incompletă despre lumea din jur, proprie tuturor simbolurilor. Mihail Ralea, în *Psihologie și viață* (1938), de comun acord cu Charles Morris, distinge două tipuri de s.: *deziderative*, trimițând în limitele recognoscibilității plastice, la realitatea despre care referă și *expresive*, trimițând abstract, fără nici o posibilitate de recunoaștere a obiectului, situației sau cazului despre care se referă, la o anumită realitate. Steagul, linioara, constituie un astfel de s.; numerele de asemenea. Charles Morris e de părere că proprie s., înțelese întotdeauna ca semne artificiale, ar fi capacitatea de a stimula un anumit răspuns la semnalul transmis, de a predispuce, într-un fel sau altul, la stabilirea și continuarea comunicației între membrii unui grup uman dat. (Gh. A.)

simbolic

ceea ce ține de capacitatea anumitor semne de a referi aluziv, pe cale vizuală sau auditivă, la o anumită realitate în cadrul diferitelor sisteme de convenții specifice oamenilor. (Gh. A.)

symbolism

curent literar-artistic constituit în ultimele două decenii ale secolului trecut în Franța și extins apoi în literatura și arta mondială. Caracteristica dominantă a s. o constituie supralicitarea calității din totdeauna a imaginerii artistice de a exprima *generalul* prin individual, dilatarea virtuților asociative ale limbajului artistic, extrapolarea caracterului expresiv al semnificativului față de semnifi-

cat pe care îl depășește permanent prin încărcătura sa polisemică. Baudelaire, unul dintre predecesorii s. poetic (printre care se mai numără Novalis, Tieck, E. A. Poe, G. de Nerval ș.a.), a inițiat în sonetul *Corespondențe* o adevărată „simbolică universală”, după care fiecare obiect din afara noastră ar fi apanajul sau mesagerul unei idei, simbolul a ceea ce el nu pare să reprezinte în realitate, purtătorul unor semnificații care îl excedează și care sînt încifrate, de fapt, în însăși denumirea sa. Poetul ar fi astfel interpretul semnificațiilor ascunse ale lumii prin intermediul obiectelor și fenomenelor ambiante ale căror valori le descifrează cu intuiția unui inițiat și le pune în mișcare, ca un magician, prin simpla lor numire. De fapt, e vorba despre evocarea multiplelor sensuri pe care cuvintele le-au acumulat de-a lungul secolelor, de corelațiile, analogiile și asociațiile pe care ele le trezesc în memoria noastră afectivă, de sonoritățile și armoniile lor specifice, ațîțătoare de afinități discrete, de forța de sugestie, grație și incantație derivată din toate aceste însușiri. Interpretate în sens aproape mistic, după s., „culorile, miresmele și sunetele își corespund”, întruchipînd laolaltă unități semnificative care oglindesc latent unitatea ideală și secretă a universului. Căutînd virtualitățile sintetice ale cuvintelor, simbolistii au cultivat nu numai sinesteziile și corespondențele, dar și realizarea sincretismului ca ideal al unei arte absolute în care toate artele fuzionează. Ostil retorismului romantic, ca și viziunii marmorean încremenite a parnasienilor, s. a lărgit aria posibilităților artei literare (poezie, proză, dramă), punînd în valoare la maximum nuanțele, aluzia, potențialitățile evocatoare ale cuvintelor, darurile lor muzicale, rezervele de subtilă și rafinată expresivitate ale limbajului, cultivînd o orchestrație savantă, conformă năzuinței spre

o artă totală, atotcuprinzătoare, perfectă. Prin recursul exclusiv la stările subiective și la elaborarea excesivă a expresiei, adaptată la mobilitatea și fluența stărilor lăuntrice, simbolistii au deschis fie calea supra-realismului*, fie pe aceea a ermetismului*. Simbolistii au lărgit tematica poeziei, romanului și dramei prin investigarea unor zone de viață neexplorate sau prin reconsiderarea celor cunoscute, sub aspectul semnificațiilor lor simbolice, nebănuite pînă la ei (Rimbaud, Corbière, Verlaine, Maeterlinck, Claudel, Verhaeren, Rodenbach, Yeats, Swinburne, T. S. Eliot, Ștefan George, Rilke, H. von Hofmannsthal, Trakl, Blok, Esenin, Briusov, Ruben Dario, Machado, Pascoli, Ungaretti, Montale ș. a.). Alții, valorificînd mișcările fluxului conștiinței (propriu în special muzicii), dar și disponibilitățile ei intelectuale, au dus pînă la perfecțiune o artă pe cit de cerebrală, pe atît de incantatorie (Mallarmé, Valéry). S. reprezintă, din punct de vedere social-cultural, reacția de inadaptabilitate, generoasă dar individualistă și iluzorie, a intelectualității de la finele secolului trecut, încadrată în spiritul antiburghez, anticonformist, antinaturalist și antiacademic, care a însuflețit întreaga avangardă* coborîtoare din romantism*. În România s. a apărut pe fondul stărilor de spirit favorabile eminescianismului și decepționismului post-eminescian și ca o reacție față de idilismul rural, sămănătorist, în forme specifice. Precedat de romantismul cu implicații simboliste al lui Macedonski, s. românesc și-a găsit în acesta un teoretician avizat și anticipator față de s. francez însuși. Prima generație de simbolști români a fost reprezentată de Tr. Demetrescu, Șt. Petică, I. C. Săvescu și D. Anghel. S. s-a afirmat la noi prin Minulescu, Bacovia, Argeșzi, Al. Stamatiad, E. Fargo, Emil Isac ș.a. și sub auspiciile revistei *Viața Nouă* condusă de O. Densusianu. Între cele două războaie

s. și-a menținut filiația prin I. Pillat, A. Maniu, D. Botez, B. Fundoianu, N. Davidescu ș. a. În artele plastice, s., stimulat de prerafaeliți*, apare ca tendință spre practicarea unei arte ideiste și sintetiste. În 1891, Gauguin a fost prezentat de Albert Aurier, printr-un manifest, ca principal reprezentant al s. plastic. În aceeași școală au mai fost încadrați Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, James Ensor ș.a. (R. S.)

simetrie

calitate obiectivă și expresie a unor raporturi de mărime și formă, de ordine și dispunere, de potrivire și concordanță pe care o au părțile unui întreg între ele și ale acestora cu totul. Fiind proprietatea reală a unui ansamblu de a fi alcătuit din elemente care răspund unei anumite regularități (se pot raporta părțile la un centru, la o axă, la o distanță, un plan etc.), s. e proprie nu numai lumii reale, minerale, vegetale și vietoarelor, ci și celei a artelor deoarece ordinea, o anumită distribuție internă a elementelor unei opere sînt calități estetice incontestabile. Principiul s. deține un rol important în compoziția, stilul, subiectul etc. operei de artă, în forma acesteia. Absolutizarea s. în artă poate să conducă la exagerări canonice, formaliste (așezarea geometrică a rimelor, a versurilor). Principiul s. cere ca în artă să existe o concordanță deplină între conținut și formă. Corespondența, adecvarea diferitelor părți ale operei pot fi realizate numai corelînd aceste elemente cu bogăția și valoarea mesajului. Dacă, de exemplu, în muzică, s. e un raport de durată și înălțime, pe care părțile unei arii îl au între ele, este evident că acest fapt izvorăște din extensiunea firului melodic, al bogăției sentimentelor etc. Prin s. arhitectura cîștigă calitățile de armonie, echilibru, proporționalitate. (I. II.)

simfonism

concepție legată de ideea transformării genurilor muzicale într-un „loc de acțiune” și nu numai într-un domeniu de pură expresie sau virtuozitate. S. propune o dinamică structurală specifică, bazată pe dezvoltarea și confruntarea unor fizionomii tematice bine conturate, contrastante, în cadrul formelor ample de tipul *sonatei* sau *simfoniei*. Prin esența lui de „acțiune muzicală orientată”, s. devine un echivalent al dramaturgiei în cîmpul muzicii pur instrumentale. (L.)

Simmel, Georg (1858—1918)

filozof german cu o orientare apropiată de cea a neokantianismului lui Rickert și Windelband, sociolog influent în epoca sa (mai ales prin cărțile *Filozofia Banului* și *Sociologia*), succesor direct al „filozofiei vieții” a lui Wilhelm Dilthey* (vezi, mai ales, cele patru studii reunite în volumul *Lebensanschauung*). S. a fost considerat metafizicianul impresionismului* și un exponent al relativismului pe plan filozofic și cultural. Unul dintre foștii săi elevi l-a numit, în mod expresiv, la moartea sa, „un Monet al filozofiei, căruia însă pînă acum nu i-a urmat nici un Cézanne”. Cel care s-a vrut promotorul unei „filozofii a nuanțelor” nu a reușit să închege o concepție filozofică de ansamblu, comparabilă cu cea a marilor săi predecesori din filozofia clasică germană. Scrierile sale estetice au contribuit la audiența metodei *tipologice* în analiza operelor de artă, curentă în estetica germană a vremii. Relativismul său în filozofia culturii fuzionează cu cultul vieții, în înțelesul pe care i l-a dat faimoasa *Lebensphilosophie*. Cartea sa despre Rembrandt, subintitulată în mod semnificativ *Ein kunstphilosophischer Versuch* (Un eseu de filozofia artei), ilustrează calitățile și limitele metodei lui S. Caracteristice sînt și eseurile sale mai mici, dedicate lui Michelangelo, lui

Rodin, modei, aventurii, ruinei, problemelor portretului și peisajului etc. (multe reunite în volumele *Philosophische Kultur* și *Zür Philosophie der Kunst*). Demnă de menționat este influența scrierilor lui S. în opera lui Tudor Vianu (vezi, mai ales, capitolul *Eleatism și heraclitism în artă din Estetica*) și în cea a lui Mihail Ralea, mai ales în critica ideii de artă pentru artă*. (T.)

simpatie estetică

expresie utilizată în unele traduceri și studii de estetică (T. Vianu) ca echivalent al termenului german *Einfühlung*. Totuși termenul încetățenit în limba română este cel de *intropatie* *. Distincția între s.e. și intropatie trebuie totuși păstrată, pentru că dacă prin *sym-patie* (în sensul etimologic al cuvântului) avem posibilitatea de „a ne simți în” orice obiect observat, proiectarea sensibilității noastre prin *intropatie* se produce numai în raport cu un obiect de artă (v. *intropatie*). (V. E. M.)

simț estetic

capacitate a omului sau a diferitelor grupuri de oameni de a percepe valorile artistice, de a fi sensibili la calitățile estetice ale lumii înconjurătoare. În procesul istoric al afirmării esenței umane, simțurile omului, legate nemijlocit de facultatea sa de gândire, se umanizează, devin în practică teoreticieni, organe sociale, apte să prezinte mai amplu și mai adânc realitatea. Depășind starea de ființă biologică și poziția utilitară a omului, s. e. înfățișează o viață afectivă bogată, complexă, *dezinteresată*, sînt „simțuri capabile de desfătări omenești”, de a „percepe frumusețea formei”, fiind purtătoare ale unui *tîlc* cu largi semnificații sociale. Simțul culorilor este forma cea mai populară a simțului estetic în general” (Marx). (Gh. Str.)

sinceritate (în artă)

condiție a creației artistice, considerată ca opusul ipocriziei și formalismului de orice fel; un literat care ar încerca să scrie în mod deliberat împotriva propriilor sale convingeri și sentimente s-ar autocondamna la eșec. S. este în această accepțiune concordanța dintre atitudinea ideologico-estetică și intenția artistică a autorului, ea constituind o premisă a creării unei opere de artă autentice, valoroase. Dacă prin s. se înțelege cerința limitativă ca stările emoționale pe care le semnifică opera să fie întotdeauna expresia directă și exactă a unor trăiri reale ale creatorului și să fie apreciate potrivit acestei conformități, termenul este inoperant în judecata estetică de valoare, întrucît arta nu poate fi examinată și estimată în funcție de fidelitatea ei față de adevărul biografic. Oricum, s. nu este condiția suficientă a valorii artistice. Mai mult, dorința expresă, obstinată, de s. poate avea, în plan artistic, efecte inverse, opera lăsînd impresia de contrafăcut, de inautentic: „pentru a părea afectat spune A. Gide, e suficient să cauți să fii sincer”. (C. R.)

sincretism

contopire difuză a unor elemente într-un complex din care ele nu mai pot fi distinse cu claritate. În estetică se poate vorbi despre: 1) s. conștiinței sociale primitive, în care elementele estetice fac corp comun cu cele magico-religioase și cu cele etice și teoretice; 2) s. unor forme originare de artă, din care s-au desprins apoi, prin accentuarea unor trăsături specifice, genuri și specii distincte, ale artei epocilor mai tirzii. (M. Br.)

sincronie — diacronie

corelație de termeni antinomici care au căpătăt o tot mai largă și mai frecventă utili-

zare în gândirea teoretică din ultimele decenii, ca efect direct al ascensiunii structuralismului și care desemnează, în estetică și în teoria artei, atât două coordonate fundamentale ale ontologiei operelor, genurilor, speciilor artistice etc., cât și două perspective metodologice opuse în cercetarea fenomenului artistic. Apărind ca o reacție împotriva istorismului, viziunea teoretico-metodologică sincronă înseamnă considerarea și abordarea fenomenului artistic pe axa simultaneității, deci ca realitate dată, ca formă (în sens de totalitate întemeiată pe solidaritatea părților), ca sistem, ca structură; ea reclamă dirijarea investigației asupra respectivului obiect artistic ca atare (pe care îl socotește integral apt de a da seamă de propria sa existență) și, pentru elaborarea unui model teoretic al acestuia, face abstracție de devenirea lui, procedează la imobilizarea jocului de corespondențe dintre semnificanți și semnificați și cercetează multiplele și variatele relații dintre părți, ierarhizarea acestora, sistemele de opoziții etc., năzuind către surprinderea ansamblului funcțiilor din care se constituie opera ca sistem semnificativ. În examenul sincron, explicația este subordonată descripției și dedusă din aceasta. Viziunea teoretico-metodologică diacronică, dimpotrivă, abordează obiectul pe axa succesiunii, pune accent pe istoria fenomenului artistic studiat, subliniază continua înnoire a semnificațiilor acestuia, dă prioritate caracterului procesual-istoric al realității artistice cercetate, situează pe primul plan explicația cauzală etc. O abordare și o interpretare adecvată a fenomenului artistic, înseamnă depășirea dialectică într-o sinteză superioară, a dihotomiei sincron-diacronic, considerarea celor două perspective ca fiind complementare și integrabile într-o viziune unitară. Este o poziție care câștigă tot mai mult teren în ul-

tima vreme, fapt datorat în bună măsură contribuțiilor unor teoreticieni marxști sau influențați de marxism (L. Althusser, L. Goldmann, U. Eco ș.a.). De altfel, după cum afirmă R. Jakobson și J. Tinianov, „opoziția dintre analiza sincronă și cea diacronică... și-a pierdut importanța fundamentală astăzi când recunoaștem că fiecare sistem este prezent în mod necesar pentru noi ca evoluție și fiecare evoluție are un caracter sistematic în mod inevitabil”. (C. R.)

sinestezie

1. (În sens psihofizic) Asociere a senzațiilor provenite de la două sau mai multe simțuri (auz, văz, miros etc.), fenomen ce stă la baza limbajelor artistice polisenzoriale (*teatrul mobil, cinematograful olfactiv, sculptura pentru văz și pipăit*, etc.) 2. (Ca tehnică literară) Formă de transpunere metaforică a datelor unui simț în limba altui simț, de pildă transpunerea în sunete a culorilor (ca în celebrul sonet *Les voyelles* a lui Rimbaud unde se atribuie vocalelor o culoare determinată : A=negru, E=alb etc.), sau a mirosurilor (ex. : „cîntecul tău a umplut clădirea toată / ca o lavandă sonoră” Arghezi). Din punct de vedere istoric, urmărirea conștientă a efectelor sinestezice își are originea în arta barocă și romantică, fiind dezvoltată apoi, mai cu seamă, de simbolism și instrumentalism. 3. (În plastică, în special în opere din pictura expresionistă) Începere de transpunere grafică sau coloristică a unei senzații auditive (*Strigătul* de Ed. Munch), a unui poem sau opere muzicale. (V. E. M.)

sinteza artelor

creare a unor forme de artă în care genuri și specii distincte prin specificitatea limbajului lor se contopesc în opere, unde limbajele specifice respective se reunesc pentru a-și potența reciproc, prin această operație

estetică, lucid gândită, efectul lor artistic. S. a. nu a putut fi concepută decât după desprinderea istorică a fiecărei arte din sincrismul * difuz în care ele au coexistat inițial. Idealul s.a. a fost cultivat de romantism și a rămas un deziderat și al curentelor desprinse din el. Unul dintre cei care și-a pus cu acuitate problema s. a. a fost Richard Wagner. El și-a propus să sintetizeze în *drama muzicală* eposul, poezia, plastica, coregrafia și muzica. În a doua jumătate a sec. al XX-lea, se preconizează cu insistență o artă sintetică, menită să satisfacă necesitățile moderne de estetizare a ambianței cotidiene, artă care să folosească amplu mijloacele tehnice, puse azi la dispoziție de electronică și cibernetică. Nicolas Schöffer propune „spectacole lumino-dinamice, al căror control automat să fie asumat de ansambluri electronico-cibernețice”. (M. Br.)

situație (estetică)

stare de fapt înstituită, la un moment dat, prin interacțiunea unei sau mai multor persoane (=subiectul estetic, individual sau colectiv) cu un reper sau ansamblu de repere (=obiectul estetic, activitate individuală sau mulțime) care funcționează ca sistem(e) de semne cu o semnificație specifică (estetică). S. estetică nu se identifică deci cu mediul, cu circumstanța; ea nu există adevărat ca raport dinamic, ca relație funcțională, între elementele constitutive ale condiționării obiective date (piese de teatru, operele de artă dintr-un muzeu, piesaj natural încântător etc.) și reacția perceptiv-interpretativă, de destăvătare spirituală specifică a subiectului valorizator. Ținând seama de caracterul prin excelență convențional al sistemelor de semne din aria esteticului, de varietatea și variabilitatea (inclusiv individuală) a reacțiilor subiectului precum și de faptul că obiectul estetic există ca atare, doar ca obiect pentru

subiect, nu se pot stabili criterii absolute, universal și etern valabile, pentru delimitarea s. estetice, de cele anestetice. (C. R.)

Slavici, Ioan (1848—1925)

scriitor român. Estetica lui S. este prin excelență una psihologică deoarece obiectul fundamental al investigațiilor sale îl constituie pasiunile active, sentimentele superioare și plăcerea estetică. În spiritul esteticii tradiționale, valorile de adevăr și bine sînt, după el, condiții ale frumosului. Două calități de seamă erau asociate frumosului și anume: unitatea de care se leagă forma desăvîrșită și armonia care se întemeiază pe simetrie. Artă este o unitate a concepției care, prin fantezie, dă creației forma interioară și a obiectivării materiale, adică a formei externe. O contribuție de seamă aduce S. în problema criteriilor de apreciere a unei opere de artă. S. menționează aici adevărul estetic și, legat de el, cunoașterea vieții, originalitatea, capacitatea să emoționeze, unitatea și, legată de aceasta, armonia, sinceritatea la care un anumit aport are și întruparea măiestrită. Dintre lucrările de estetică semnate de S., în afara numeroaselor sale articole, amintim cursul de *Estetică* (*Educatorul* 1883—1884) și *Noțiuni de etică și estetică* (1897). (I. II.)

sociologia artei

ramură a sociologiei care se ocupă cu studierea fenomenului artistic ca fenomen social. Curentul sociologic care a dus la crearea s. a. a fost reprezentat de gânditori atît de orientare pozitivistă cît și de orientare marxistă (Taine *, Brunetiere *, Lanson, Mehring *, Plehanov *, Lunacearski, Lukács * ș.a.) Deși atît de deosebite între ele, concepția marxistă și cea pozitivistă, ca și alte importante curente filozofice apărute la mijlocul secolului trecut, au totuși comun faptul că

nu studiază fenomenele artistice și literare în mod izolat, ca entități, ci consideră într-un fel sau altul, că operele, stilurile, formele și curentele artistice sînt produsele mediului. Dar în timp ce pozitivismul nu a reușit să treacă dincolo de descrierea fenomenelor, pierzîndu-se adesea în multitudinea factorilor și legăturilor, marxismul a descoperit tendințele sociale fundamentale, dinamica structurii societății, locul sferei artistice în ansamblul conștiinței, determinată, în ultimă instanță, de relațiile de producție. Școala anglo-franceză și cea germană de istoria literaturii, formate sub influența ideilor pozitiviste ale lui Comte, Mill și Spencer, au valorificat explorarea biografiei autorilor, diferitele influențe suferite de ei, îmbogățind istoria literaturii cu noi explicații sociologice, cu fecunde ipoteze și tehnici de cercetare. S. a. este o parte a sociologiei culturii care se ocupă de studiul artelor (istoricește a fost investigată cu prioritate literatura). S. a. folosește metode ale sociologiei (observația, ancheta, chestionarul, interviul, statistica matematică etc.). Printre precursorii sociologiei empirice a literaturii figurează Madame de Staël (1766—1817), observatoare directă a marilor mișcări sociale și spirituale din Franța sec. al XVIII-lea, care a subliniat și funcția educativă a literaturii. Pe parcursul dezvoltării s. a., abordarea genetică și funcțională a relațiilor reciproce dintre societate și artă se întrește și cu analiza structurală și calculul probabilistic, metode fecunde dar limitate și ele de o anumită indiferență față de structura internă a operelor, de problemele valorii lor specific estetice și recurgînd uneori la analiza unor texte pseudoliterare. Faptul că nu se atinge esența artei prin folosirea unor asemenea metodologii se datorește, în cazul s. a. fie unei perspective exclusiv extrinseci asemenea operei (condi-

ții, factori, mediu genetic sau influențe și funcții sociale) fie împrejurării că și atunci cînd se referă direct la operă (P. Francastel) ea e cercetată doar ca simptom al epocii, ca semn al ei. De asemenea, anchetele de sociologia literaturii și artei legate de *mass media*, făcute pe bază de chestionare, deși interesante și semnificative duc, adeseori, la rezultate sumare și convenționale. Așa numita metodă *content analysis* consideră materialul literar ca un document specific realității și cercetează, ca atare, o cantitate statistic perceptibilă de texte literare de același fel, confruntînd rezultatele observațiilor cu rezultatele statisticii sociale, pentru a afla în ce măsură textele respective oglindesc situații sociale reale și felul cum sesizează ele schimbările intervenite în aceste situații. Asemenea perspective părăsind punctul de vedere genetic presupun o viziune funcționalistă asupra operei, extrem de utilă dar nesatisfăcătoare cînd e vorba de a se epuiza fenomenul estetic înșuși. Un alt obiect al cercetării s. a. și literaturii îl constituie *canalele* comunicării în masă, adică aparatele și instituțiile care transmit informația artistico-literară. Baza statistică a cercetării o formează numărul aparatelor de radio și al televizoarelor, tirajul revistelor, datele referitoare la aparițiile editoriale și la împrumutul de cărți, capacitatea sălilor de teatru și cinematograful, numărul real al spectatorilor, ca și alte asemenea date obiective. Datele obiective de acest tip rămîn însă total irelevante în lipsa cercetării fenomenului receptării artistice înșuși, a contactului ce se realizează între operă și public, a evoluției gustului care urmează a fi studiate de s. a. dar care nu sînt automat capabile să permită judecăți de valoare estetice întemeiate. Rezultate interesante în domeniul sociologiei cărții a obținut Robert Escarpit (*La révolution du livre*), C. Bourdieu în privința teatru-

lui, Th. W. Adorno în privința muzicii, Jean Duvignaud în domeniul sociologiei generale a artei și numeroase alte investigații particulare. S. a. practică de pe poziții riguroase demonstrează că receptorul, fiind membru al unor grupuri (familie, colectiv de muncă, grup de prieteni etc.), nu judecă de sine stătător, ci sub influența acestor grupuri, ceea ce duce la concluzii semnificative privind locul, rangul, rolul și funcția socială a operei, dar presupune apropierea, pe căi specifice, de valoarea acesteia. O sociologie a artei și literaturii bazată pe investigația conținutului social al artei a promovat-o G. Lukács* și, în mod independent de el, elevul său Lucien Goldmann* și școala de orientare marxistă creată de acesta, care pleacă de la principiul că stilurile artistice, formele și mijloacele de exprimare, fiind produse istorice, cercetarea lor nu se poate lipsi nici ea de analiza sociologică. Pentru o asemenea sociologie a artei și literaturii, abordarea genetică a unor opere presupune bogate referiri istorice și sociale, folosirea aparatului de concepte ale teoriei artei și literaturii, ale esteticii și psihologiei artei, puncte de vedere critice cu privire la concepțiile teoretice din aceste domenii etc. Perspectiva structuralist-genetică relevă, în acest caz, atât determinismul social, de clasă sau grup, cât și spiritul comun al epocii, făcând numeroase analogii sociologice între domenii dintre cele mai diferite (filozofie, morală, artă, politică), care alături de analogiile stilistice remarcate din alte perspective de un Lucian Blaga sau O. Giles Granger aduc un plus de informație fără a putea fi însă reduse una la alta sau absolutizate. În țara noastră s. a., al cărei precursor este C. D. Gherea*, se dezvoltă în strânsă legătură cu filozofia și cu estetica* filozofică marxistă de la care preia sistemul de valori

și, în concordanță cu acesta, își dezvoltă conceptele teoretice și operaționale. (I. P.)

Socrate (470—399 î.e.n.)

filozof grec ale cărui idei estetice, împreună cu celelalte, ne-au parvenit prin *Dialogurile* lui Platon, discipolul său. Urmărind realizarea „purității interioare”, adică realizarea unei cunoașteri libere de conveniențe, iluzii și prejudecăți, cât mai conforme lumii pure, transcendente și sacralizate a adevărului, S. a îmbinat raționalismul său gnoseologic și etic cu o viziune în care precumpănea spiritul; el a subordonat finalitatea artei față de valorile teoretice și morale, utilităților umane ideale. Pentru S. un cal sau un scut, ca și orice alte obiecte, puteau fi frumoase în măsura în care corespundeau riguros ideii de utilitate pe care o serveau, materializînd-o. (R. S.)

Soffici, Ardengo (1879—1964)

pictor, scriitor și polemist italian. la parte activă la mișcările picturale și poetice italiene de la futurism la Novecento. După o perioadă de 7 ani, pe care o petrece la Paris, sub influența lui Apollinaire și Max Jacob, se fixează la Florența și devine, împreună cu Giovanni Papini și Prezzolini, unul din întemeietorii revistei de avangardă *La voce*. Apără grupul futurist și fondează în 1913 revista *Lacerba*. În cele mai bune opere ale sale, naturi moarte și peisaje, S. valorifică în chip original sugestiile picturii căzanene și, de asemenea, lecțiile picturii cubiste. În 1915, rupe cu futurismul și revine la o pictură de figurație care va diminua mult interesul pentru creația sa. (D. M.)

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780—1819)

filozof german, reprezentant în estetică al romantismului de factură mistică. Conside-

rind realitatea ca manifestare a negativității față de dumnezeire (Cristos însuși era Dumnezeu negat în creatură, redobândit pentru divinitate prin mîntuire), S. induce conștiința filozofică către autoconștiință (în raport cu revelația totalității) și către ironie (conștiința caracterului negativ al realității). S. concepe filozofia ca domeniu al studiului revelației ideii în unitatea cunoașterii comune (percepția, imaginația și intelectul) cu cunoașterea superioară (revelație a unității existenței), prima reducîndu-se la sesizarea relațiilor și deci rămînînd inoperantă față de contradicției și opoziții, cea de-a doua realizînd, prin revelație și credință, unitatea universalului și particularului. Concepînd ideea de frumos ca una din cele patru forme ale existenței revelate (adevăr, bine, frumos și divin), S. definește frumusețea prin manifestarea ideii în fenomen și exclude posibilitatea frumosului de a se obiectiva într-o formă contemplabilă, rămînînd detașat de acțiune ca și de teoretizare, excluzînd deci, prin manifestarea lui, producerea ca și normativizarea. Rolul creației era asumat de *fantesie*, apropiată de cunoașterea superioară, ea fiind aceea care dădea formă manifestă ideii și se ridica pînă la o putere divină anulînd în manifestare individualul de dragul universalului. Formele estetice create reprezentau grade diferite de actualizare a conștiinței, de negare a opozițiilor din realitatea naturală prin redobîndirea unei unități cvasi-originare și acestea erau: *simbolismul*, în care ideea se manifesta ca realitate desăvirșită (specific pentru arta antichității precreștine) și *alegoria*, în care ideea se manifesta ca activitate autorealizatoare (specifică pentru arta creștină). Unitatea universalului se realiza în formele create de o conștiință religioasă, superioară, ea ridicîndu-se de la *mit* (particularizare a eternu-

lui, personificare a divinității) la *mister* (unitate originară redobîndită, unitate dincolo de orice personificare a lui Dumnezeu). Intelectualismul concepției estetice a lui S., ca și pledoaria lui pentru universalitatea valorilor, unitatea mereu urmărită în demonstrația lui spiritualistă au determinat larga răspîndire a unora din teoriile sale, influențînd direct pe unii dintre prietenii lui romantici (Tieck), interesîndu-l pe Hegel, care a preluat anumite puncte de vedere (simbolul) și a criticat altele (ironia) și oferind o sursă de semnificare a universalului pentru filozofia culturii. Op. pr.: *Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815); *Vorlesungen über Aesthetik* (postum, 1829); *Briefwechsel mit Tieck* (postum, 1932). (L. D.)

Souriau, Etienne (1892)

estetician francez, profesor la Sorbona, director al publicației *Revue d'esthétique*. A. elaborat a doctrină estetică centrată pe ideea de *instaurație** estetică, socotită de el ca o tentativă a unei teorii generale a *instaurației*. Creația artistică este, după S., exemplul cel mai elocvent al procesului instaurator și al dialecticii sale. Unul dintre punctele esențiale și originale ale acestei doctrine îl constituie importanța dată ideii de adevăr, S. încercînd să demonstreze că există „adevăruri de instaurație” distincte de adevărurile „de atribuire” și care trebuie luate în considerare ca atare dacă vrem să le înțelegem în semnificația lor autentică. În creația artistică această teză duce la concluzia că motivațiile actului creator nu sînt pur subiective și că în actul de instaurație estetică se află experiența trăită a „adevărului de instaurație”. S. a mai adus contribuții remarcabile în problema *corespondenței* artelor ca și în domeniile esteticii teatrale și muzicale. Op. pr.: *L'avenir de l'Esthétique* (1929); *L'instaura-*

tion philosophique (1939); *La correspondance des arts* (1947); *Clefs pour l'esthétique* (1970). (M. Br.)

spațiu artistic

element fundamental al stilului (individual, epocal etc.), care suportă în această calitate a sa, mutații evidente (diacronic: în funcție de epoci, curente; sincron: în funcție de ramuri, specii, genuri, individualități artistice). Dat fiind statutul cu totul particular al modului de existență precum și ponderea diversă a funcționalității estetice a s. a. în diversele arte (plastică, literatură, muzică etc.), estetica își integrează conceptul în coordonatele sale cele mai largi, corelându-l: a) convenției artistice, înregistrând deci distincția între spațiul real și cel artistic („organizare a unui material imaginar”-Pierre Francastel); b) stilului, pe linia motivației istorico-axiologice a modurilor concrete de spațializare artistică; c) ontologizării operei, a capacității de apercepție etc. Distingem astfel, accepția estetică-filozofică a conceptului (la Bachelard, *Poetica spațiului*; ontologizarea operei = parametrul ei spațial). fundamentată pe analiza modului particular de spațializare propriu fiecărei arte (vezi și Maurice Blanchot, *Spațiul literar*). Înregistrând distincția: arte spațiale, arte temporale, Van Lier subliniază ca proprietăți ale spațiului, în orice artă (proprietăți menite să „orienteze experiența artistică spre o posesiune mai radicală”); a) punerea în evidență a caracterului material al obiectelor. („Masa este spațiul solid; lumina și umbra sînt efecte ale masei în raport cu spațiul. Spațiul nu este decît inversul masei”, scrie H. Read, în legătură cu modul de spațializare a artelor plastice); b) puterea de a oferi un obiect complex în mod simultan („verticala ansamblului personajelor”, ca un

efect de adîncime al ansamblului, similar cu perspectiva în pictură, determină reliefaarea diferită a acestora, prin situarea lor în prim plan ori în fundal. Acesta este spațiul epic, pe dimensiunea tipologică, spre deosebire de cel epic al narațiunii și cel psihic, intern, al personajelor semnaleză D. Grigorescu și Sorin Alexandrescu în *Romanul realist al secolului al XIX-lea*); c) puterea de a ne fixa, a ne stabili, a ne situa. Artele temporale, subliniază van Lier, sînt arte ale cunoașterii imediate, în timp ce artele spațiului favorizează sesizarea obiectului. Dincolo de această distincție însă, orice artă presupune o structură spațio-temporală. (M. T.)

Spencer, Herbert (1820—1903)

filozof englez. De formație autodidact, S. a abordat pe rînd filozofia, unde s-a afirmat ca unul dintre partizanii marcanți ai pozitivismului, sociologia, în domeniul căreia s-a impus printre întemeietorii organicismului, psihologia, și biologia în care a adus o importantă contribuție la generalizarea concepției evoluționiste, fiind creatorul termenului de evoluționism. În estetică, fără a fi elaborat un sistem propriu, S. continuă tradițiile școlii senzualiste engleze în lumina noilor descoperiri științifice și teoretice. Preia și dezvoltă o serie de idei darwiniste cu privire la fundamentul biologic al fenomenelor de ordin estetic, afirmîndu-se ca adversar declarat al speculativismului în mare vogă la acea dată. Op. pr.: *Sistem of Synthetic Philosophy* (10 vol., 1862—1896); *Principles of Biology* (2 vol., 1864—1867); *Principles of Psychology* (2 vol., 1855); *Principles of Sociology* (3 vol., 1867—1896); *Principles of Morality* (2 vol., 1892—1893); *Data of Ethics* (1879). (Gh. Str.)

Spengler, Oswald (1880—1936)

filozof german și istoric al culturii, reprezentant, alături de Georg Simmel și Theodor Lessing, al „filozofiei vieții”. Cunoscut îndeosebi prin cartea sa *Declinul Occidentului* (1918—1922), S. opune cultura, civilizației, iar factorii spirituali, științei și tehnicii. Consideră cultura ca fiind închisă în repetiții ciclice autonome, cu faze asemănătoare celor biologice: copilăria, adolescența, maturitatea și bătrânețea. Absolutizează ca atare discontinuitatea culturală și neagă în ultimă instanță progresul. *Europocentrist* convins, el situează, totodată, în trecut înflorirea spiritualității occidentale. Se ocupă pe larg de arta medievală și renașcentistă. Printre ideile sale estetice amintim analiza omului *faustic* și a culturii *faustice*. S. surprinde unele aspecte ale crizei culturale din perioada capitalismului pe care le generalizează însă ca proprii crizei umanității în general. S-a opus cu vehemență marxismului și s-a străduit să realizeze o sinteză a „socialismului” cu spiritul prusac. Apologia naționalistă a germanismului, a ideii de rasă și de putere a fost exploatată de către mișcarea național-socialistă. Alte op.: *Omul și tehnica*, *Anii hotărârii*, *Prusianism și socialism*. (I. I.)

Spitzer, Leo (1887—1960)

lingvist austriac, specialist în romanistică, afirmat prin cercetări în domeniul stilisticii, consecvent activ în direcția degajării semnificației și substratului psihologic al faptului lingvistic. S. pornește de la intuirea forței vii a limbajului pentru a se folosi de stilistică drept punte de trecere în lingvistică și literatură. Degajându-se de influențele de tip idealist (cu deosebire ale școlii lui Vossler) S. reține ideea limbii ca produs estetic dezvoltând-o dintr-o perspectivă pozitivistă (imprimată de profesorul său, W. Meyer-

Lübke) și confruntând-o constant cu realitatea creației literare. Studiile sale (privitoare la Henri Barbusse, Jules Romaine, Charles Peguy, Marcel Proust ș.a.) îmbină elemente ale istoriei literare și lingvisticii, limba fiind considerată drept un organism viu, cu o evoluție specifică în timp. Creator al stilisticii literare (pe faze lingvistice) care conține, la el, nu numai figurile stilistice ci și mijloacele de expresie, S. a căutat să introducă un punct de vedere stilistic și în cercetările etimologice, manifestându-și interesul pentru creațiile lingvistice spontane (onomatopee). În acest domeniu, ca și în probleme de gramatică, stilistică și etimologie, el se preocupă și de unele aspecte caracteristice limbii române. Modul de exprimare fiind, în concepția lui S., psihologic determinat, limba exprimă starea sufletească a celui ce se exprimă, fie el artist sau om de rînd. De aici, S. va deduce caracterul subordonat al conținutului exprimat, în raport cu mijloacele de expresie, ceea ce, firește, e doar relativ exact. Poziția sa față de produsul artistic e de intropatie* activă, de înțelegere rațională și afectivă totodată. Op. pr.: *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais* (1910); *Aufsätze zur romanschen Syntax u. Stilistik* (1928); *Stilstudien* (1929); *Romanisches Stil und Literaturstudien* (1932); *Studien zu Henri Barbusse* (1920); *Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache* (1932); *Zur Kunstgestalt einer Spanischen Romanze*; *Über Zeitliche Perspektive in der neuen französischen Lyrik* (1928). (M. Na.)

Spranger, Eduard (1882—1963)

filozof german, profesor la Leipzig, Berlin, apoi Tübingen. Cel mai de seamă elev al lui Wilhelm Dilthey. Preocupat de *filozofia vieții* (*Lebensphilosophie*), a căutat funda-

mentarea științelor spirituale ca bază a culturii. Constată că viața este pătrunsă de raționalitate, însă o raționalitate învăluită, care dirijează după anumite directive, norme, varietatea atitudinilor omenești. În baza acestora se cristalizează anumite forme de viață (*Lebensformen*) concretizate în diferite tipuri de oameni: omul teoretic, omul economic, omul estetic, omul social, omul puterii, omul religios. Toate acestea desemnează domenii de manifestare, cu atitudinile respective. Atitudine estetică, ivindu-se în baza aceleiași raționalități, denotă o însușire tot atât de originară ca și instinctul de conservare. Omul, în mod originar, tinde să perceapă lumea și prin prismă estetică. De aici se naște tendința de a căuta frumosul nu numai în lumea dată, ci de a crea anume obiecte care să determine trăiri estetice: arta. Farmecul ei constă dintr-o supremă expresie a sufletului omenească, în totalitatea lui, concretizată într-o plăsmuire senzorial-concretă. Conținutul sufletesc pe care ea îl exprimă este condiționat, pe de o parte, de subiectivitatea artistului, pe de altă parte, de împrejurările istorice și geografice. În arta supremă conținutul este într-o perfectă corespondență cu forma în care este exprimat, conținutul și forma constituie o unitate datorită căreia rezultă o perfectă punere de acord a lumii subiective cu lumea obiectivă. Op.: *Lebensformen* (1914; ed. a IX-a, 1966). (L. R.)

Ștanislavski, Konstantin Sergheevici (1863—1938)

regizor și actor sovietic, autorul cunoscutului sistem de regie și joc actoricesc, unul dintre întemeietorii Teatrului de Artă din Moscova. Activitatea lui de regizor se remarcă prin promovarea dramaturgiei ruse de înaltă valoare artistică (A. Cehov: *Pes-*

cărușul, 1898 și *Trei surori*, 1901; L. Tolstoi: *Puterea întunericului*, 1902; Gorki: *Azilul de noapte*, 1902, piesele lui A. Ostrovski). În lucrările sale, *Viața mea în artă* (1926), *Munca actorului asupra lui însuși*, S. își expune concepția asupra regiei, jocului actoricesc și misiunii sociale a teatrului. *Sistemul lui S.* se naște ca o replică la o discuție, purtată în acea vreme în jurul eseului lui D. Diderot, *Paradoxul actorului*. Ideea „trăirii scenice”, principala idee a sistemului, implică o întreagă tehnică teatrală, bazată pe respectarea legilor proprii artei scenice, pe cultivarea rațională a capacităților native ca: intuiția artistică, fondul subconștientului, emotivitatea etc. S. contestă improvizația anarhică și inspirația ad hoc. În concepția sa regizorală, textul dramatic are prioritate, rămâne îndreptarul principal pentru regie și joc, ceea ce obligă la o selecție riguroasă a repertoriului. Realismul scenic, puternic exprimat în motivația psihologică a jocului, în minuțioasa reconstituire a împrejurărilor acțiunii, reprezintă o notă particulară a spectacolelor montate de S. În parte discutabil și depășit de experiențele ulterioare ale teatrului modern, sistemul lui S. continuă să fie considerat în esența sa viabil atât în viziunea regizorală (teatrul sovietic, american), cât și ca pedagogie teatrală (formarea personalității actorului. (N. N.)

Ștasev, Vladimir Vasilievici (1824—1906)

critic rus de artă, promotor de seamă al valorilor culturii ruse. Studiile lui critice sînt consacrate în special creației muzicale a „grupului celor cinci” și noilor experiențe plastice ale curentului *peredvižnicilor*. Principiile esteticii lui V. Belinski și N. Cernișevski rămîn o permanentă călăuză teoretică a activității sale de critic. S. militază pentru o artă realistă, profund democratică,

relevind importanța elementelor folclorice în constituirea caracterului național, este vrăjmaș al oricărui virtuozități formale sterile, nesuținute de un mesaj ideatic progresist. Erudiția și o intuiție artistică inegalabilă i-au permis să descopere valori artistice autentice, iar creația multor artiști de seamă ai vremii s-a desfășurat sub efectiva și competența sa îndrumare. (Musorgski, Borodin, Repin, Vereșceaghin, Antokolski ș.a.). (N. N.)

Stefanini, Luigi (1891—1956)

estetician italian care reprezintă așa-zisa direcție *spiritualistă*. A fondat *Rivista di estetica*. În Italia, *spiritualismul* a preluat unele preocupări neotomiste, încercând să le dezvolte astfel încât să găsească un acord oarecare între tezele gândirii teologice de inspirație catolică și căutările artei moderne. S. considera că la baza actului artistic stă nevoia înăscută a fiecărui individ de *formativizare*, termen echivalent, pentru el, cu acela de *spiritualizare* a materiei. Până la un anumit punct, *formativizarea* se traduce prin asigurarea unui anumit coeficient de subiectivitate și *absolut* materiei. Op.: *Metafisica dell'arte* (1948); *Trattato di estetica* (1955). (Gh. A.)

Stere, Constantin (1865—1936)

scriitor și om politic român. Exponent al poporanismului, S. consideră arta nu doar ca pe o plăcere, ci un mijloc de comunicare ce „unește în același sentiment pe oameni” contaminându-i prin idei înalte și sentimente nobile. S. este un apărător al principiului tendenționismului în artă. El a militat ca arta să se pătrundă de aspirațiile poporului, să le exprime cu pregnanță artistică. Opera de artă poate fi judecată nu numai după bucuria estetică a subiectului și nici numai după sentimentele și frumusețea ideilor îndrăznește vehiculate de ea, ci și după „valoarea ei artistică” obiectivă, adică ji-

nind seama de latura spirituală și materială, de obiect și subiect, în unitatea lor. S. consideră că subiectul artistic este un pretext pentru manifestarea unei individualități creatoare și, din acest punct de vedere, arta este o expresie a plenitudinii vieții, reflectată de un temperament apt să comunice complexitatea sufletului omenesc. Pe lângă articolele publicate în diferitele reviste literare, opiniile sale estetice au fost reunite în volumul *În literatură* (1921). (I. II.)

sticlărie

străveche tehnică artistică cît și materialul obținut prin topirea în cuptoare speciale a unui amestec format din nisip de cuarț, piatră de var, carbonat de sodiu și diferiți afinanți, decoloranți, opacizanți etc. Cunoscută din cele mai vechi timpuri (se pare că feniicienii ar fi descoperit-o, cel mai vechi obiect artistic din sticlă fiind un balsamar datînd din sec. al VIII-lea î.e.n.), arta sticlei se dezvoltă, odată cu inventarea tehnicii suflatului s. în Siria. Egiptenii fabricau din sticlă albă sau colorată obiecte frumos încrustate, decorația atingînd un înalt grad de măiestrie, din Egipt ea a fost importată în Persia, Roma, Bizanț, unde cunoaște o nouă înflorire. În Europa, încă din sec. al XIII-lea se organizează centrul de la Murano, ce devine celebru în sec. al XV-lea, prin strălucirea pastei, delicatețea execuției și ornamentarea cu filigran de sticlă. În sec. al XVI-lea, Veneția devine centrul occidental cel mai important al s., alături de Barcelona, Praga și Nürnberg. În sec. al XVII-lea Veneția își pierde supremația, fiind concursată de s. de Boemia, care-și va găsi apoi un rival în cristalul englezesc (*flint glass*). Concomitent, Colbert dă impuls fabricării sticlei în Franța (1665). În același secol se reia meșteșugul cu s. și la noi, după ce dispăruse încă de la distrugerea Tomisului. În sec. al XIX-lea și

al XX-lea fabricarea sticlei se perfecționează, iar utilizarea sa își mărește aria. Centre importante : Baccarat, Saint Gobain, Liège, Namur, Orrefors. Artiști cu renume : Brocard, Emile Gallé, René Laligue ș.a. (A.M.C.)

stil

modalitate particulară a comunicării, care comportă un mare număr de sensuri interesind estetica. S-a simțit chiar nevoia clasificării numeroaselor sale sensuri și definiții. Trei cercetători contemporani (Enkvist, Spencer, Gregory) au propus șase categorii de definiții. Reținând sensurile care interesează estetica, se pot distinge cele referitoare la *agent* (după o formulare a lui T. Vianu) : s. individual, al unei epoci, al unui curent artistic, al unui gen. În ultimul sens, vechile retorici au ierarhizat trei niveluri de s. : inferior (*humilis*), mediu (*mediocrus*) și sublim (*grans*), corespunzând unei ierarhii corespunzătoare a genurilor literare. Ierarhia s. a fost abandonată odată cu apusul clasicismului. Din punct de vedere al obiectului, s. se poate referi la particularitățile de folosire a limbii sau în alte arte decât literatura, la particularitățile manipulării unui mijloc de expresie propriu artei respective : s. arhitectonice, picturale, muzicale etc. Combinarea celor două criterii, agentul și obiectul, multiplică sensurile interesind estetica (s. individual al limbii, s. limbii într-un curent, într-o epocă anumită, s. ca o particularizare individuală a unor anumite mijloace de expresie — clar-obscurul la Rembrandt sau monologul interior la Joyce). Toate sensurile corelate estetic comportă un factor comun care justifică persistența termenului. Deși în lingvistică se afirmă cu vigoare tendința de a considera s. ca o abatere de la normă, de la „un grad zero”, de altfel greu de definit, factorul comun tuturor sensurilor poate fi

considerat drept structurarea particularităților de comunicare lingvistică sau nonlingvistică, în care se răsfirgă unitatea agentului, fie acesta un individ, o epocă, un curent, un gen. Analiza s. este obiectul stilisticii. (S.I.)

stilistică

disciplină care are ca obiect stilul în sensul de expresie a individualității artistice ori de instrument neutru de comunicare artistică (studiul figurilor de stil). Istoria s. pornește adesea de la retoricele antichității. Domeniul de cercetare s-a diferențiat și automatizat odată cu maturizarea lingvisticii, devenind o ramură a ei. De la acest sens, care desemnează, la începutul secolului nostru, drept întemeietor al disciplinei pe Charles Bally, s-a ajuns la conceptul de teritoriu interdisciplinar, făcând legătura între lingvistică și critică, respectiv teoria literară. S. literară a cunoscut, în ultima jumătate de secol, un spectaculos progres datorită activității mai multor autori de anvergură (K. Vossler, L. Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso, T. Vianu ș.a.). Concentrată asupra stilului comunicării literare, ea s-a diferențiat în s. *genetică*, avînd ca obiect analiza textelor și, prin aceasta, descoperirea unei individualități artistice, eventual ca la Vossler sau Auerbach, a unei ambianțe social-culturale, și s. *expresiei*, neoretică sistematică și modernă care cercetează mijloacele de expresie, de exemplu, problemele metaforei de care s-a ocupat T. Vianu. S-ar mai putea adăuga o a treia direcție care, păstrînd contactul definitoriu cu textele, își propune înserieri istorice : *Mimesis* de E. Auerbach, *Artă prozatorilor români* de T. Vianu. Se regăsesc astfel cele trei atitudini corelate, dar distincte, de la care pornește cercetarea literaturii : critică, teoretică, istorică. Deși punctele care cunosc consensul sînt puține și zonele obscure numeroase, sînt

incontestabile progresele înregistrate de s. literară, în stadiile mai vechi sau în cele recente, structuraliste și semiologice, deși acestea din urmă privesc frecvent, cu neîncredere, însuși termenul de stil. La activul disciplinei intră, în orice caz, opera mai multor critici de anvergură din diferite culturi naționale. Stilul fiind un concept al esteticii, corelat cu cele de operă și de artist, fiecare artă diferențiată comportă o s. proprie, sub cele trei unghiuri : critic, istoric, teoretic. În realitate, aceste domenii au fost inegal cercetate. Preocupările de s. genetică și a expresiei, chiar și de istorie a stilului sînt frecvente în artele plastice și mai parțiale, circumscrise tehnic, în muzică. O dezvoltare notabilă a cunoscut în ultimele două decenii s. filmului. (S.I.)

stilizare

acțiune ce corespunde cu adoptarea unor soluții în modelarea diverselor structuri, potrivit gustului sau idealului unei colectivități, unei grupări de creatori sau unui artist reprezentativ. S. apare ca o consecință a predilecției pentru o anumită configurație în vederea exprimării funcției sau tematicii dorite. Accepțiunea particulară pe care termenul a căpătat-o în critica de artă și mai ales în domeniul artelor plastice, se referă la o extremă purificare a componentelor structurii, la o evidențiere deplină a schemei funcționale sau tematice prin reducerea ei la elementele esențiale, caracteristice, sugestive. În cazuri limită, s. poate fi echivalentă cu schematizarea sau chiar cu *geometrizarea*, comprimarea schemei în figuri geometrice. (L.)

Străjanu, Mihail (1841—1917)

estetician și teoretician al artei român. A publicat un însemnat număr de studii literar-estetice, între care menționăm : *Principiul artei*, *Realismul și idealismul în literatura contemporană*, *Estetica școalei parnasiene*, *Ca-*

racteristica poeziei timpului nostru, *Ce este poezia*, *Importanța elementului moral și estetic în educațiune*, reunite în două volume intitulate *Cestiuni literare* (1897) articole care, inițial, au fost publicate în *Convorbiri literare*. S. a publicat și alte numeroase eseuri : *Frumosul și sublimul în artă* (*Revista de critică literară* (1893), *Definițiunea și însușirile stilului* (*Revista olteană*, 1892), *Cosmopolitismul și naționalismul în literatură* (*Familia*, 1870), *Principii de estetică și poetică* (*Tribuna*, 1896). S. este autorul unor manuale : *Manual de stilistică* (1880 și 1882), *Manual de bună cuviință* (1890), *Epistolar* (1893). Dintre toate lucrările sale, cea mai importantă pentru estetică rămîne *Principii de estetică și poetică* (partea I, *Estetica*, 1893, și partea a II-a *Poetica*, 1896), premiate de Academie. S. socotește că arta devine tendențioasă dacă se folosește, ca mijloc, de moralizare. S. ia apărarea lui T. Maiorescu, dar acceptă că arta „este produsul timpului și al mediului”, artistul, de asemenea, fiind rezultanta unor multiple influențe. (I. II.)

structuralism

orientare epistemologică și metodologică de coloratură fenomenologică, izvorită din utilizarea noțiunii de *structură* în matematici, psihologie (gestaltismul), lingvistică (de către F. de Saussure) și aplicată în științe sociale, precum antropologia (Cl. Lévi-Strauss), semiotica (A. J. Greimas), psihanaliza (J. Lacan), economia politică (L. Althusser), filozofia culturii (M. Foucault), critica literară și de artă (R. Barthes, L. Goldmann, P. Francastel). Istoriceste, s. a fost pregătit și de metoda structurală utilizată de Marx în *Capitalul*, de școala formalistilor ruși și de Cercul lingvistic de la Praga. La unii dintre gînditorii români, ca Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu, Matila Ghyka, putem regăsi astăzi preocupări care intuitiv au premers

unele teorii structuraliste contemporane. Considerat fie o atitudine epistemologică, fie o ideologie sau metodă de analiză științifică, s. nu reprezintă o școală sau un curent, ci numele generic dat cercetărilor care, prin formalizare, modelare, înscriere într-o structură abordată sincronic încearcă să obțină un plus de rigoare în cercetare. Analiza structurală sincronică este descriptivă, constatativă, neutră și, de cele mai multe ori, anistorică și de aceea absolutizarea rezultatelor ei este nedialectică și cu implicații antiumaniste, în timp ce s. genetic, prin viziunea sa istorică și sociologică, permite o viziune mai științifică. În estetică, s. a apărut ca o metodologie de cercetare utilă în anumite limite pentru că atrăgea atenția asupra structurii operei de artă ca atare, a limbajului formal utilizat, a nevoii descifrării codului, introducând termeni ca *semnificat-semnificant*, *sens-semnificație*, *conotativ-denotativ*, *sincronic-diacronic*, fără a reuși să se ridice însă la judecata de valoare. S. pune în evidență integralitatea operei, accentuând asupra relației *tot-parte*, iar o viziune genetică și istorică presupune și raportarea sistemului operei la sistemul cultural sau social de ansamblu. (I. P.)

structură (artistică)

ansamblu, totalitate, sistem de relații ale elementelor componente și definitorii ale unui fenomen, obiect, operă etc. Până în sec. al XVII-lea termenul de s. a păstrat sa-voarea sa etimologică (struere = a construi), desemnând, după cunoscutul dicționar Littré „maniera în care un edificiu este construit”, pentru a intra apoi, prin Fontenelle, în anatomie, prin Vaugelas, în gramatică, și a se extinde apoi la toate specialitățile. În sec. al XIX-lea un prim drum unește, prin Spencer*, biologia cu sociologia, noțiunea de s. suferind influența organicismului și

permițându-i lui Radcliffe-Brown să facă analogii între s. organică și cea socială. Un al doilea drum, pornește de la Lewis H. Morgan, care rămâne totuși fidel termenului de *sistem*, și trece prin gândirea lui Marx și Engels, conducând între altele pînă la Claude-Levi Strauss. Un al treilea duce către sociologie, venind din partea geografiei fizice și traversînd geografia umană. În sfîrșit, un al patrulea începe în Germania cu Tönnies, care distinge s. comunitare și societate, se continuă cu Max Weber, pentru a se încheia cu Thurenwald și Hans Freyer. La acestea se adaugă influența logicii și a matematicii, ca și contagiunea suferită din partea unor termeni vecini, precum cei de *organizare*, *sistem*, *formă* sau *model*, ceea ce face ca accepțiunile date de aceste numeroase curente de gândire să fie greu de unificat. În istoria s., au însă un rol precumpănitor *gestaltteoria*, teoriile matematice asupra percepției aparținînd lui Fechner* și Birkhoff*, direcția lingvistică reprezentată de Ferdinand de Saussure* de formalistii ruși, de Cercul lingvistic de la Praga, concepțiile lui Peirce și Ch. W. Morris* asupra semnului, reprezentanții contemporani ai teoriei informației, semiologiei și semioticii, poeticii și stilisticii matematice. Merită se amintim aici preocupările unor gânditori precum Matila Ghyka*, Pius Servien*, Mihail Dragomirescu* și E. Lovinescu* ale căror concepții au premers în mod remarcabil unele teorii contemporane asupra s. În definirea noțiunii de s. intervine întotdeauna relația, fie că este concepută în mod elementar, între doi termeni, fie că este considerată ca un mod de existență a semnificației (A. J. Greimas). De fapt, s. artistică este un *sistem de relații*, după unii incluzînd totalitatea relațiilor între elemente, după alții (Monroe C. Beardsley*), doar relațiile majore. O trăsătură generală a s. este *totalitatea*, *ansamblul*,

derivind mai ales din viziunea organicistă, și care presupune relația dintre tot și părți. După cum subliniază Andrian Marino, în cazul artei, totalitatea nu poate fi identificată decât *în și prin expresie*, ceea ce demonstrează profunda coeziune interioară a operei. Problema expresiei, fundamentală într-adevăr în cazul artei, ridică după părerea noastră problema *limbajului* specific al acesteia, a faptului că, spre deosebire de limbajul științei (Solomon Marcus), limbajul artei are o natură conotativă și nu denotativă, că deci încifrează și nu descifrează, este implicit și nu explicit. Totalitatea artistică este indisolubil legată de expresia sa formală și, în acest sens, apare nevoia unei distincții între s. și formă. Cei mai mulți gânditori acordă s. un caracter de *sistem funcțional* pe care, fie că îl limitează sincronic la un context dat (Claude-Levi Strauss), fie că îl privesc ca suferind și mutații și, deci, ca fiind diacronic și proces. În cazul artei avem de a face atît cu *sisteme individuale* (operele), cit și cu *sisteme colective* de diferite ranguri (specie, gen, stil, curent, ansamblul ramurii respective de artă, al culturii în genere etc.). Există, evident, în primul rînd o *autofuncționare* a sistemului estetic, ca și o *funcționare relațională* a acestuia, adică o interconexiune între sisteme diferite, o relație subsistem-suprasistem. Pornind de la cunoscuta distincție între s. și suprastructură, propusă încă de Marx, unii gânditori propun o analogie cu s. și semnificația operei (G.-G. Granger), alții vorbesc de s. de bază și epistruktură, incluzînd aici detaliile (Gilo Dorfles) sau de substructură-structură-suprastructură (Adrian Marino), distingînd între diferitele s. ale operei. Dacă cei mai mulți gânditori se ocupă de s. operei ca obiect estetic, unii iau în considerare s. *comunicativă*, adică raportul obiect-subiect, subliniind că nu se poate face abstracție de receptor

(Umberto Eco). Apare în discuție deci raportul de interpretare, virtutea *polisemică* a operei, capacitatea de a fi interpretată plurivoc, de a se distinge în ea noi și noi semnificații (Mihai Ralea). Artă nu este singura s. comunicativă, căci mai mult decît oriunde, intervenția receptorului poate transforma artă într-o *variabilă*. Aceasta și îndreptățește să se spună că, într-un sens, orice operă presupune un joc al semnificațiilor, o *deschidere* către interpretări diverse, acceptabile cu condiția ca ele să nu se anuleze reciproc, ceea ce ar duce la echivocitate. Pentru a vorbi de artă, este necesară totuși și o anumită *închidere* care, de altfel, în celelalte cazuri este absolut evidentă. Orice s. presupune în genere un caracter finit, o construcție încheiată, închisă. O accepție particulară are conceptul de s. *semnificativă*, introdus de Lucien Goldman, după care, în domeniul faptelor culturale, există aproape o coincidență, nu numai virtuală, ci și reală între s. filozofice, literare, artistice și viziunea despre lume, conștiința colectivă. Pentru a evidenția caracterul *reprezentativ*, de *semn*, termenul de mai sus ni se pare potrivit, mai ales pentru artă, iar analogiile între diverse tipuri de s. sînt evident posibile (în sensul în care vorbea Lucian Blaga de stilul cultural). Rezerva noastră se referă la extrapolările exagerate care se fac uneori în numele acestui concept, la faptul că trebuie să avem în vedere ca analogia să nu anuleze specificitatea. Dacă unii consideră s. ca un dat cu o existență ontică, cei mai mulți o consideră ca un model sau ca o proiecție imaginară. În artă, s. există concretizată în semne estetice (Pierre Francastel), într-o construcție concretă și nu într-o schemă abstractă, pur logică. În ce ne privește, avem în vedere, evident, s. ca model mental al operei, detășat prin analiză, pentru că, deși *construcție*, artă nu este simpla întruchipare a unui

plan abstract. Între modelul obținut prin decupaj și s. operei poate exista, de altfel, după cum remarcă Tzvetan Todorov, o nepotrivire „neliniștitoare” tocmai pentru că viziunea în care se face metodologic analiza poate fi diferită. Se face îndeobște distincția între *geneză* și s. (J. Piaget, R. Bastide, L. Goldmann), pentru a se evidenția caracterul procesual și determinist al acesteia din urmă. Este subliniată, în același sens, *legătura între s. și istorie* (Lucien Sebag), împotriva pozițiilor anistorice ale lui Claude Levi-Strauss care presupunea incomunicabilitatea epocilor între ele, considerind că se poate vorbi de un principiu al indeterminării în antropologie la fel ca de principiul lui Heisenberg în fizică. S. este considerată ca definind o operă anumită sau fiind proprie unui gen (proză, lirică). După Hugo Friedrich, s. indică o alcătuire organică, o tipologie comună unor fapte deosebite, configurația de ansamblu a unor opere individuale care nu e obligatoriu să se fi influențat reciproc, dar ale căror particularități converg și pot fi explicate unele din altele, ele apărind atît de frecvent și într-o dispoziție atît de unitară, încît nu pot fi considerate ca întimplătoare. S. este văzută de unii ca un *simulacru al obiectului* (Roland Barthes), definiție valabilă în artă numai în cazul realismului. Într-un sens mai general (aplicabil oricărei orientări artistice), s. are un caracter *simbolic*, adică exprimă transfigurat, mediul, realitatea. Tudor Vianu vorbea, în această privință, de *ilimitare* (în sensul de varietate de interpretări posibile) și de *immutabilitate* (în sensul că simbolul artistic presupune incapacitatea de a dezlipi semnificația de suportul ei material, deci implicînd caracterul nedecompozabil). S. artistică presupune deci *identitatea* substanțială a unităților care o compun (Roland Barthes), nu simpla lor glăturare, iar ansamblul uni-

tăților care o compun este, în același timp, *armonios și tensionat*. Opera se prezintă astfel, întotdeauna, ca o alcătuire încheată la carei liant este tocmai starea de tensiune (G. Călinescu). Aceasta unește diferitele elemente componente ale operei, transformîndu-le într-un ansamblu. Noțiunea de armonie nu trebuie înțeleasă deci în sensul de lipsă de stări conflictuale, ci ca o construcție care se realizează tocmai prin unitatea dialectică a contrariilor și, care, în final, apare, în cazul artei, ca o individualitate precis conturată, ca o îngemănare perfectă în care toate părțile slujesc aceiași *finalități de ansamblu*. S. mai presupune o invarianță a configurației sau măcar a elementelor ei esențiale (André Lhote) care metodologic servește, în analiză, tocmai depistării ei (L. Althusser). Invarianta aceasta nu este însă absolută, ci relativă, ea depinde, după cum preciza J. Tinianov, de principiul de construcție internă, ca și de conexiunile ei cu contextul care trebuie înțeles în mod dinamic. Fără a identifica forma cu s., ni se pare că ele sînt indisolubil legate în cazul artei. În acest caz, noțiunea de s. devine mai complexă, incluzînd și conținutul și organizarea sa, în sensuri artistice. Pe de altă parte, noțiunea de s. rămîne mai limitată decît cea de formă, întrucît nu reprezintă opera decît ca un schelet, incluzînd doar relațiile esențiale și nu toate inter-relațiile din interiorul ei. Totuși, prin faptul că forma este implicată în s. și nu invers (Gilo Dorfles), putem vorbi de o superioritate a acesteia din urmă, ba mai mult, atunci cînd analiza nu se face la nivelul operei individuale ci al speciei, genului, stilului etc., se poate vorbi de s. independentă de o anumită formă. Putem admite astfel existența unei s. globale și unitare în prezența unor forme diferite sau a unor elemente care nu alcătuiesc o formă unitară, dar care sînt relevabile sub ra-

port estetic. S. artistică este astfel sistemul relațiilor esențiale ale unei opere, alcătuind o totalitate care-și subordonează părțile, cu o pronunțată coeziune interioară, cu un limbaj conotativ, cu o funcționalitate și o finalitate relativ autonome; ea reprezintă atât un scop în sine cât și un mijloc de comunicare de o natură polisemică reprezentativă, model de analiză ideală și construcție reală în același timp, definind opera individuală sau tipologia configurațională a unui ansamblu, cu un caracter de simbol ilimitat și imuabil; ea presupune identitatea substanțială a unităților compuse într-o armonie tensională, indisolubil legată de expresie, cu o individualitate și originalitate marcante, reunind elemente invariante cu un profil variabil, distingându-se de formă prin aceea că include și conținutul și fiind atât rezidentă valorii, cât și punctul de plecare al procesului de valorizare. Vom mai observa că, dacă o analiză structurală ne permite o rigoare mai mare și o adevărată superioară la specificul estetic al operei, în același timp, utilizată singură, ea ne lipsește de posibilitatea unei cuprinderi complexe și multiple. (I. P.)

Sturm und Drang

mișcare literară germană din ultimele trei decenii ale sec. al XVIII-lea; denumirea este adoptată după piesa cu același titlu (*Furună și avânt*) a lui F. M. Klinger (1776). Promotorii ei, Goethe și Schiller în perioada de tinerețe (1774—1784), când primul publică *Götz von Berlichingen* și *Suferințele tinărului Werther*, iar cel de al doilea, precum și Fiesco și *Intrigă și iubire*, precum și J. M. Lenz, F. M. Klinger și F. Müller, H. L. Wagner, C. F. D. Schubert, G. A. Bürger ș.a. au făcut elogiul originalității, al titanismului și genialității creatoare, au susținut dreptul la afirmarea forțelor afective,

au cultivat un nou sentiment al naturii, formele de expresie intense lirice și pasionale, caracterul vigoros popular al artei. Influențată de la început de Voltaire și J. J. Rousseau și îndeosebi de scriitorii J. G. Hamann (1730—1788) și J. G. Herder (1744—1803), mișcarea S. u. D. reflecta aspirațiile burgheziei vechi germane și reprezenta o reacție puternică împotriva raționalismului schematic și a esteticii riguroase, didactice a iluminismului, fondul ei teoretic, filozofic și social-politic, militant, antiaristocratic și patriotic, continuând să fie determinat de iluminism. (R. S.)

sublim

termen din literatura latină cu sensul de înălțime, elevație, ca stare reală a lucrurilor și care, prin dezvoltarea literară, înseamnă azi perfecțiune și grandoare în cuprinsul operei artistice. Și la greci, termenul de s. (*hupsos*) a însemnat, la origini înălțime, elevație sau culme, apoi, prin extindere, a desemnat cerul, și depărtările lumii, pentru ca prin derivație să semnifice în cele din urmă, caracterul elevat al stilului. În linii mari, termenul de s. putea să reprezinte, la greci, atât mărimea, în înțeles extensiv, cât și înaltul, în discurs. De la aceste două sensuri, noțiunea își trage sensul literar și spiritual. Prima interpretare strict teoretică a conceptului este dată în eseul intitulat *Despre sublim*, atribuit, în mod discutabil, lui Longinus*. S. e definit, în acest context, ca o stare ce nu convinge în mod propriu, ci duce la extaz; s. „înalță sufletul în regiuni supreme și face să se nască în noi o stare admirabilă de uimire”. El este ceea ce reprezintă mai mult decât o simplă stare de plăcere sau de convingere intelectuală. Rezultă că înțelesul conceptului, în optica lui Longinus, cuprinde următoarele însușiri: o trăire extatică, echivalând cu ceea ce putem

numi o comuniune profundă cu existența, o elevație supremă și plină de demnitate a spiritului și o admirabilă stare de uimire, născută din contactul nostru cu orizonturile ascunse și extraordinare ale lumii reale. Evident, pentru Longinus, atât gradul de elevație spirituală, fundată pe o pasiune plină de tensiuni răscolitoare și de entuziasm, cât și, mai ales, reflexul artistic al acesteia (compoziția și aranjarea stilistică a cuvintelor) trebuie să aibă, ca o notă distinctă, naturalețea. În linii mari, o a doua caracterizare esențială a conceptului de *s.*, în cadrul evoluției sale istorice, este făcută de Kant. În opera sa de încoronare a criticilor (*Critica puterii de judecată*) Kant asociază *s.* cu facultatea rațională universală. Sub acest raport, *s.*, întotdeauna mare, spre deosebire de frumos care poate fi și de natură mică, beneficiază atât de atributul simplității, cât și de acela al duratei. Durata amplă și suverană poate fi atât trecută, cât și înfricoșătoare, dar nobilă în perspectiva viitorului. Legat și de conceptul infinității, *s.* devine, la Kant, un „maximum de perfecțiune.” Din această cauză, însăși virtutea nu apare sub o altă înfățișare decît în aceea a sintezei dintre calitatea morală și dimensiunea *s.* Pentru Kant, speciile *s.* sînt: „sublimul matematic” (sau extensional) și „sublimul dinamic”. În acest sens, *puterea naturii*, de exemplu, se manifestă, spre deosebire de *forță*, în ipostaza ei dinamic-sublimă. Aceasta în măsura în care ea nu produce *frică* ci *împăimîntă* pur și simplu, dar și înaltă, în același timp. O a treia formă principală de a caracteriza *s.* este aceea schițată de Hegel. În viziunea acestuia, *s.* reprezintă o stare-limită a faptului simbolic. Simbolul este, pentru Hegel, o existență exterioară dată intuiției. Dar această existență nu trebuie înțeleasă așa cum apare, dată nemijlocit, ci urmează să fie considerată „cu un sens

mai larg și mai general”. În acest mod, simbolul se dezvăluie a fi o imagine concretă (sau o expresie) care a fost ridicată la nivelul unei semnificații generale. Fiind deci semnificație generală, simbolul presupune eliminarea sau punerea în umbră a unei serii întregi de însușiri, care devin astfel nedeterminate. Cînd rangul de nedeterminare atinge o limită maximă, simbolul capătă dimensiune sublimă. O problemă importantă care trebuie discutată cînd se vorbește despre *s.*, este aceea a distincției sau, eventual a lipsei de diferență, între *s.* ca dimensiune de existență, *s.* ca trăire subiectivă și, în sfîrșit, *s.* ca o categorie estetică sau morală. Precizăm, în acest sens, că după Etienne Souriau, *s.* este categoria estetică supremă care intră în țesătura tuturor celorlalte categorii. (T. M.)

succes (în artă)

primire favorabilă, eventual entuziastă, de care se bucură o operă, un artist sau o mișcare artistică, popularitatea și ecoul lor în conștiința vremii. Constituind o *sancțiune premială* a societății sau a unui grup social, prin care acestea își manifestă aprecierea pozitivă asupra operelor corespunzătoare idealurilor și preferințelor lor estetice, *s.* este deci expresia raportului de consonanță între anumite caracteristici ale unei opere date și orientarea și nivelul gustului estetic al publicului. Dar el derivă și dintr-o relativă non-coincidență a creației artistice cu preferințele publicului receptor din elementele de *noutate* pe care opera le conține. Căci, după cum arată M. Ralea, „o acțiune de supunere oarbă la societate nu este o acțiune de succes” întrucît „succesul este totdeauna în raport cu o *noutate*”, anume „o *noutate* relativă, care este în posibilitate de a fi asimilată, percepută de un mediu social”. Mult discutată în literatura de

specialitate este problema raportului dintre s. și valoare estetică. Din trecutul oricăreia dintre ramurile artei pot fi citate creații care n-au fost prețuite la vremea lor (în unele cazuri nici de către artiști și critici) dar care au exercitat totuși o importantă influență asupra publicului și evoluției artei (T. Vianu considera *succesul și influența* ca fiind esențial diferite), astfel încât conștiința estetică a epocilor ulterioare le-a situat definitiv în rîndul capodoperelor. Prin urmare, nici succesul larg de public (*consensus omnium*) nici succesul în rîndul cunoscătorilor, al specialiștilor (*consensus optimorum*), nu pot fi considerate criterii absolute ale valorii estetice. Totuși, întrucît situațiile menționate constituie excepții și, mai cu seamă, în virtutea faptului că opera de artă este obiect pentru subiect și arta ființează ca artă în și prin actul percepției (valorizării), ca proces social, s. poate fi considerat un indice relativ al valorii estetice. (C. R.)

suprarealism

curent artistic, manifest mai cu seamă în literatură și în artele plastice, socotit, în genere, ca o continuare a dadaismului *, la ale cărui tendințe de negare totală și de desființare radicală a artei de pînă atunci adaugă și aspecte constructive. Termenul s. a fost folosit prima oară de Guillaume Apollinaire *, dar cel care e socotit ca părinte și „papă” al s. este André Bréton *. Acesta a publicat primul său *Manifest al suprarealismului* în 1924, cînd apare și primul număr al revistei *Revoluția suprarealistă*. Printre cei care s-au declarat primii adepți ai s. trebuie amintiți Aragon, Eluard, Artaud, Desnos, Péret, Prévert, în literatură și Max Ernst, Tanguy, Arp, Man Ray, Chirico, urmați apoi de Juan Miro, Giacometti, Victor Brauner și, mai cu seamă, Salvador Dalí, în plastică. S. se declară de la

început ca o mișcare înnoitoare nu numai în artă, ci atașată și revoluției socialiste și ca o atitudine spirituală care caută un nou mod de viață. Aragon scria în 1924 : „Nu vă îndoiiți, inamicii ordinei sînt cei care pun în circulație acest filtru al absolutului... *Suprarealismul, fiu al freneziei și al umbrei*”. În 1925, în revista *Revoluția suprarealistă* apare un nou manifest al adepților mișcării, intitulat *Revoluția în primul rînd și totdeauna*, în care, în final, se afirmă : „Noi nu sîntem utopiști : această revoluție noi nu o concepem decît sub forma sa socială”. Mai tîrziu însă s. își pierde acest caracter și, unii dintre adepții lui (Aragon, Eluard) îl părăsesc pentru a se atașa partidului comunist, iar după al doilea război mondial, Tristan Tzara, în opusculul intitulat *Le surréalisme et l'après guerre*, constată cu amărăciune că s. nu a slujit, în vremurile cele mai grele revoluția autentică. Doctrina estetică suprarealistă este puternic influențată și de răspîndirea freudismului *, în manifestările artistice ale curentului afirmîndu-se puternic rolul subconștientului, al automatismului psihic, al creației onirice, al hazardului. Salvador Dalí exaltă puternic această latură antiraționalistă a s., prin așa-zisa metodă „paranoiaco-critică”, care s-ar baza pe „obiectivarea critică sistematică a asociațiilor și interpretărilor delirante”, iar în 1946, Bréton publică *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului*, unde se arată înclinat puternic spre ocultism, afirmînd credința în existența unor ființe supranaturale, denumite „Marii Transparenti”, a căror manifestare ar depinde de comportarea noastră. Aceasta este consecința extremă a crezului într-o supra-realitate, așa cum se manifesta el, în genere, în s., încă de la primele lui afirmări. Maurice Raynal, remarcă în legătură cu aportul s. în plastică : „Prin neprevăzut, prin însuși arbitrarul decupării obiectului, prin

coagularea lui subită pe pinză, dar și prin ambianța stranie care se degajă, operele pictorilor suprarealiști au adus misterul, neliniștilor, al tulburătoarelor lor fixități". S. a exercitat o puternică influență asupra artei ultimilor cinci decenii, fiind, după unii exegeți (Herbert Read), la originea picturii gestuale și, mai recent, a pop-artei. După alții (Marcel Raymond), s. ar reprezenta, în veacul nostru, „cea mai recentă tentativă a romanțismului de a rupe cu lucrurile care sînt, pentru a le substitui altele, în plină devenire, ale căror contururi mișcătoare se înscriu în filigran la temele existenței.” (M. Br.)

suprematism

tendință artistică ivită în pictura rusă a celui de al doilea deceniu al sec. al XX-lea și teorie estetică formulată în scrierile lui Malevici (1878—1935). Pe plan artistic, ideea refuzului reprezentării lumii obiectuale în pictură l-a condus pe Malevici către golirea tabloului pînă la trasarea unei figuri-semn în opoziție cu fondul și, mai tîrziu, la excluderea contrastului figură-fond, prin eliminarea valorii picturale și a percepției colorate (s. alb). După ce a schițat într-un desen celebrul *Pătrat negru pe fond alb* (1913), Malevici a executat o serie de tablouri, variațiuni la temă, găsindu-și apoi adepți în artiștii ruși Rodcenko și Mansurov precum și în unii artiști europeni care au cultivat, ca element de bază al experiențelor suprematiste, cercul, trapezul, triunghiul, crucea, tabla de șah, planurile juxtapuse, planurile în degradeu. Malevici a încercat, după 1920, o extindere a procedurii prin aplicarea lui în arhitectură, ceramică etc. Prima formulare teoretică a dat-o în *Manifestul suprematist* (1915), redactat în colaborare cu Maiakovski. În eseu *Lumea fără obiect* (apărut în 1927 în limba germană, în ediția Bauhaus*-ului, sub titlul *Die gegenstandslose Welt*), Male-

vici a prezentat s. ca pe o viziune creatoare izvorită dintr-o mistică a artistului, revelată în forma non-obiectuală pe care sentimentul o capătă în operă. Viziunea suprematistă, exprimînd pur esența vieții artistului, însemna pentru Malevici, o „părăsire a lumii voinței și reprezentării”, formulare prin care accentua și distanțarea de spiritualismul filozofiei romantice a lui Schopenhauer în favoarea supremației transcendentaliste a „sentimentului în absența obiectului”. Argumentările teoriei conduceau la concluzia că forma vidă a tabloului ar fi obiectivarea cea mai pură a sentimentului („Nu am inventat nimic, ci numai am simțit în mine noaptea și în aceasta am întrevăzut acel lucru nou numit suprematism. Acesta s-a exprimat într-o suprafață neagră care reprezenta un pătrat”). Idealul s. este dat drept o revelare în imagine a „ritmului cosmic fără de sfîrșit al unei liniști dinamice”. După eșecul experienței suprematiste, elementele operei pictate a lui Malevici ca și anumite teorii ale sale, au făcut să se recunoască în s. o formă premergătoare a unora dintre direcțiile abstracționismului. * (L.D.)

șablon

tip de subiect, acțiune, personaj, procedeu etc. care a fost mult utilizat și a cărui reluare, — mai frecventă în folclor, în structuri artistice asociate unei estetici pregnant normative (de ex. literatura clasică), în operele tributare unor principii programatice sau didactice, — vădește adaptarea sistematică a autorului la modele anterioare sau incapacitatea de invenție artistică a acestuia. Despre naratorul unui basm, G. Călinescu afirmă: „Este cu neputință să inventezi pe loc intriga. Atunci se recurge la situații șablon, la momente prefabricate”. Ș. nu are numai funcția negativă a stereotipului lipsit de viață ci și pe aceea de ax necesar care

permite jocul giratoriu al fanteziei, de sprijin și repaus obligat al acesteia. Folosit intenționat și contrastant, el poate deveni expresiv (v. clișeu). (C.R.)

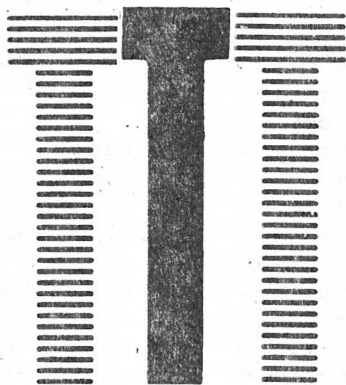
Șirato, Francisc (1877—1953)

pictor român, teoretician și critic de artă. Valoarea lucrărilor sale teoretice *Spre o artă românească* (1919), *Momentul istoric și cultural în pictura românească* (1930), *Cultul formei* (1923) și *Realizare integrală* (1923) rezidă în faptul că, pornind de la necesitatea promovării realismului în arta plastică din România, ele se înscriu ca un moment de seamă pe linia întemeierii unei critici de artă științifice. După cum a subliniat autorul însuși, în *Determinare* la volumul său *Prospecțiuni plastice*, lucrările pe care le-a publicat „au căutat să strecoare noțiuni de estetică în mintea cititorilor, să fie un element de cinstită misiune teoretică, fiind, noi, convinși de necesitatea unei intervenții propulsive în sensul unei propagande artistice pe temeuri valabile”. Preocupat, după propria-i mărturisire, „de o așezare a faptului artistic în cadrul social dat”, Ș. susținea o artă care să se coreleze multilateral cu socialul, misiune care a stat în mod deosebit în atenția esteticii progresiste românești interbelice. Subliniind dependența unei anumite creații, unei anumite orientări artistice de cadrul social și cultural dat, Ș. a militat pentru o artă plas-

tică inspirată din realitatea socială și națională a României. Ferindu-se de o interpretare simplistă a operei de artă, Ș. a dezvoltat, totodată, opinii adecvate despre natura formei artistice, despre echilibrul raportului conținut-formă. (Gr. S.)

știința artei (Kunstwissenschaft)

disciplină separată de estetică în câteva doctrine germane de la începutul sec. al XX-lea. Pregătită în studiile lui Semper și Fiedler, ș. a. este circumscrișă mai lămurit de către Max Dessoir și Emil Utitz, ultimul reluând distincția preconizată încă de Kant între artistic și estetic, din care se poate deduce teza despre o „allgemeine Kunstwissenschaft”. Acestea îi revine misiunea de a studia într-un mod mai pozitiv și particularizat nu numai aspectele gnoseologice și originile psiho-fiziologice ale artelor, ci și condițiile lor sociale, efectele lor etice, rosturile lor pedagogice, metodele și procedeele lor specifice, teoriile poetice, tehnicile artistice etc. Ș. a. s-a constituit în polemică îndreptată contra speculativismului estetic, pentru o participare mai directă la analiza experiențelor artistice moderne. Separând arta de frumos, ea a valorificat momentul expresiv al unor orientări picturale și muzicale germane mai recente. Interesul pentru ș. a. este reafirmat în unele lucrări vest germane contemporane (ale lui Heinrich Lützel, Wilhelm Perpeet ș.a.). (I.I.)



Taine, Hippolyte (1828—1893)

estetician, critic și istoric de artă francez. Doctrina lui estetică, pozitivistă, este puternic influențată de filozofia lui Auguste Comte și de scientismul naturalist al epocii. *T.* susține că opera de artă trebuie studiată ca „un produs căruia avem să-i stabilim caracterele și să-i căutăm cauzele”. Estetica pe care și-o propune este „istorică și nu dogmatică, adică ea nu impune precepte, ci constată legi... nu proscribe și nu iartă, constată și explică”, lăsând fiecăruia „libertatea de a-și urma predicțiile sale particulare”. Reluând teza *mimesis*-ului, *T.* arată însă că imitația artistică trebuie să evidențieze „raporturile și dependențele mutuale ale părților obiectului imitat, pentru a-i face pregnantă esența”. Artă devine astfel o „lucrare a inteligenței”, iar producerea ei „este determinată de un ansamblu care este starea ge-

nerală a spiritului și a moravurilor ambiante”, „temperatura morală” a epocii. Dar artistul nu e numai un produs al *mediului* și al *momentului* istoric, ci și al *rasei* sale, adică al poporului din care face parte. Tezele acestea, care marchează și o reacție antiesteticizantă și antimistică, sînt susținute de *T.* prin analiza erudită a artei europene, antice, medievale și moderne. Încercînd să determine coordonatele valorii artistice, *T.* întreprinde o analogie a esteticii cu științele biologice, analizează importanța *caracterelor* infățișate de opera de artă și conchide că „arta e superioară dacă, luîndu-și ca obiect natura, manifestă cînd o porțiune profundă a fondului său intim, cînd un moment superior al dezvoltării sale. Efectele estetice trebuie să aibă un caracter convergent, „concentrînd ceea ce artistul vrea să *manifeste*”. Op. pr. : *Essais de critique et d'histoire* (1858—1890) ;

Philosophie de l'art (1865); *De l'intelligence* (1870); *La Fontaine et ses fables* (1861); *Histoire de la littérature anglaise* (1863); *Origines de la France contemporaine* (1875—1893). (M. Br.)

talent

1. Dispoziție naturală pe care orice individ o posedă, în vederea practicării unei meserii determinate, a efectuării unei anumite munci, a rezolvării problemelor dificile ivite în anumite situații. 2. Complex de dispoziții naturale, necesare practicării cu succes a unei profesii artistice determinate. T. privește întotdeauna trei grupuri de elemente: dispozițiile naturale ale cuiva pentru o anumită activitate de tip artistic; dezvoltarea sau cultivarea acestor dispoziții, în perioada formării intelectuale a celui care le posedă; valorificarea respectivelor dispoziții în cadrul unei activități de creație determinate. (Gh. A.)

tapiserie

piesă țesută de obicei din lână sau din alte fibre, manual sau la război, destinată să decoreze un zid, o mobilă etc., executată după un model pictat sau desenat transpus. Cunoscută din antichitate, t. se dezvoltă în sec. al XV-lea și al XVI-lea într-o serie de centre din Flandra (Bruges, Lille, Valenciennes, Bruxelles, Anvers, Arras ș.a.). Meșterii flamanzi aduși din Italia înființează manufacturi la Florența, Mantua, Veneția, Ferrara, Roma, ce devin faimoase prin capodoperele executate după Mantegna, Leonardo, Giulio Romano ș.a. În sec. al XVII-lea, primul il deține Franța prin manufacturile de la Fontainebleau, Aubusson, Gobelins, Beauvais, pentru care au executat proiecte (cartoane de t.) artiști ca Charles Le Brun, Antoine și Charles Antoine Coppel etc., precum și diferiți alți artiști europeni. Sec. al XVIII-lea, în ciuda

dezvoltării atelierelor și a răspîndirii pieselor de t., constituie un moment de criză a acestei arte prin imitarea efectelor picturale sau prin restrîngerea t. la motive ornamentale dispuse în genul specific al artei covorurilor. În sec. al XX-lea, datorită concepției unor mari artiști ca Le Corbusier, Lurçat, Grommaire, Dufy, Miro, Picasso, t. redevine un element integrat funcțional compoziției arhitecturale, un tip de decorație specifică interiorului modern. (A. M. C.)

tașism

direcție a expresionismului abstract și a picturii informale, originală în practica diviziunii culorii în tonuri pure, specifică neoimpressionismului* ca și în unele tendințe ale picturilor extrem-orientale și dezvoltată în America și Europa Occidentală, mai ales în perioada de după cel de-al doilea război mondial. Termenul ca atare a fost folosit prima dată în 1951, de Pierre Guéguen pentru a caracteriza opera acelor pictori abstracți (Koonig, Pollok, Tobey, Hartung, Mathieu, Michaux, Bill Burri ș.a.) în care hazardul intervine ca un element creator al structurării imaginii, acordându-se un rol primordial „automatismului psihic” (Haftmann). Dorind să dea expresie unei subiectivități neîngrădite, ca unic obiect al reprezentării plastice, pictorii tașiști acordă din ce în ce mai puțină importanță semnului semnificativ, în favoarea petei de culoare. „Dar” pata nu este făcută doar de dragul petei, ci pentru că artistul respectiv resimte, într-o anumită zonă a tabloului, necesitatea unei anumite suprafețe de culoare și pentru că acesta este procedeul cel mai direct de a pune penelul pe pînză fără a contura mai întâi spațiul pe care dorește să-l acopere cu vopsea” (H. Mathieu, *Au-dela du Tachisme*). Rămășițele conceptuale ale tabloului sînt înlăturate de invazia imprecisului, vagului și difuzului, mai

propriei exprimării elanului și efuziunii necontrolate. T. rămâne deci caracterizarea primatului autentic al culorii în tablou, noțiunea unei anumite faze de dezvoltare a picturii abstracte. Deși în cadrul acestui curent au creat, o bună perioadă, talente și personalități artistice autentice, procedeul, ca atare, a deschis larg porțile facilității și imposturii, promovind, totodată, aleatoriul leneș și irațional în dauna viziunii personale și a elaborării. Cu toată lipsa lui de perspectivă în evoluția picturii contemporane, t. a avut meritul de a dezvălui resursele estetice nebănuite ale materialului* de artă, arătând că acesta este capabil uneori să determine, prin el însuși, forma, spațiul și luminozitatea, că în loc să dețină un rol pasiv, el poate deveni elementul important al operei, dobândind *autonomie și personalitate*, una din descoperirile estetice ale artei plastice postbelice. Subordonarea elementarului creației față de viziunea artistului poate pune în valoare funcționalitatea acestei descoperiri, între limitele raționalității specifice a actului de creație. (V. E. M.)

Tatarkiewicz, Wladislaw (1886)

estetician și istoric al artelor și filozofiei polonez, profesor la Universitatea din Varșovia. Principalele sale lucrări (*Istoria Esteticii*, 3 vol., 1960—1968; *Istoria Filozofiei* 3 vol. 1970; *Despre Fericire*, 1971) sînt concepute pe baza unei adinci erudiții și într-un spirit filozofic larg umanist, purtînd pecetea unei remarcabile personalități; în centrul lor se află ideea trăirii estetice ca o condiție hotărîtoare a creației artistice și a recepției ei autentice. (R.S.)

teatrul

sinteză a mijloacelor plastice și expresive ale poeziei, muzicii, dansului, decorului care conlucrează la transfigurarea scenică a ac-

torului ca element constitutiv fundamental al spectacolului teatral. Rădăcinile t. se pierd în străfundurile mitologiei grecești și anume în partea ceremonială și rituală a cultului lui Dionisos. Inițial, cuvîntul *theatron* în limba greacă desemna locul unde se așezau spectatorii, iar ulterior se referea la întreaga construcție destinată reprezentărilor pantomimice acompaniate muzical. În evoluția t. s-au impus trei elemente constante: textul dramatic, concepția regizorală (punerea în scenă) și jocul actoricesc. Ele sînt prezente cu o pondere diferită și în t. muzical (opera), și în cel al pantomimei (baletul). În t. de dramă fiecare din aceste permanențe a cunoscut privilegiul prim-planului: de la consistența ideatică a tragediei antice, a t. elizabetan, spre efervescența fanteziei și a improvizației actoricești a t. *Commedia dell'arte*, pînă la apariția marilor personalități regizorale din secolul nostru (inclusiv cele ale cinematografului). Particularitatea artei t. constă în prezența spectatorilor, în *dialogul* nemijlocit între spectacol și public. Acesta impune o serie de exigențe față de toate elementele sale constitutive. *Acțiunea în desfășurare*, drama în sens mai larg, are o formă de dialog, alcătuit din replici de maximă conciziune și expresivitate. Piesa de t. se concentrează asupra unui moment decisiv în viața omului, a unei atitudini dominante, asupra unor evenimente-cheie, în configurarea destinului unui popor. Ca gen literar, dramaturgia se înscrie în anumite orientări, integrînd implicit și t. într-un cuvînt (t. clasicismului, al iluminismului, romantismului, realismului, verismului, naturalismului, existențialismului, t. absurdului). Totodată, ea se divide în specii ca tragedia, comedia, drama, vodevilul, farsa etc. Destinată încarnării scenice, piesa cuprinde o serie de indicații, adreseate regizorului și actorului, relativ la detaliile decorului, stările, atitudinile persona-

țelor, mișcarea lor scenică, reacția la diferite replici etc. Regizorul optează pentru semnificația fiecărei scene, a replicilor în raport cu evoluția ulterioară a evenimentului, a personajului. El descifrează subtextul piesei, valorificând toate mijloacele de audio-vizualizare a metaforelor, parabolelor, prin dicția și jocul plastic al actorului, prin costumajie, grimă, decor, lumină etc. Fiecare specie de dramă solicită o anumită optică artistică, un anumit registru cultural și procedee scenice adecvate. Rolul regizorului se manifestă mai ales în integrarea părților în ansamblul piesei, în reliefaarea și actualizarea mesajului ei. Jocul actoricesc este materia propriu-zisă a imaginii teatrale. Atracția deosebită pe care o exercită *t.* asupra publicului se explică și prin această prezență fizică (purătoare a imaginii vizuale) a actorilor pe scenă. Puterea de sinteză, mobilitatea psihică a înfrumusețării diverselor roluri, jocul sugestiv reclamă din partea actorului resurse spirituale și suflatești inepuizabile care nu pot fi simulate prin simplu meșteșug. Artă *t.* este o artă colectivă: concepția spectacolului se cristalizează treptat, prin contribuția tuturor membrilor colectivului teatral. În istoria *t.* sînt cazuri frecvente cînd un actor talentat devine regizor, autor al unor noi concepții regizorale (K. Stanislavski, C. Nottara, J.-L. Barrault, L. Ciulei). *T.* constituie un mijloc eficace în educația estetică-cetățenească a oamenilor. Relația public-spectacol are o dublă funcție, izvorînd din reciprocitatea acțiunii: spectacolul își probează reușita estetică prin reacția publicului, iar acesta părăsește sala de spectacol, trecut prin acțiunea catarctică. Problema publicului, în concepția unor oameni de teatru, devine decisivă pentru viziunea lor teatrală. Teatrul politic al lui E. Piscator, B. Brecht, P. Brook, T. N. P., condus de J. Vilar, concep *t.* ca un mijloc de cunoaștere a adevă-

rului vieții, ca pe o școală a revoltei. Toate mijloacele de transpunere scenică vizează, în aceste cazuri, o activizare a atitudinii militante a publicului, confînd pe reacția lui spontană în însăși desfășurarea vie a spectacolului. *T.* românesc, cu tradițiile sale bogate, ilustrat de personalități artistice de seamă, se remarcă prin ingeniozitatea concepției regizorale, printr-un număr impresionant de actori talentați, ale căror spectacole au primit adeseori o apreciere înaltă peste hotare. (N. N.)

televiziune

tehnică a transmiterii imaginii mobile, la distanță. O anumită acuratețe, din partea tehnicienilor și administratorilor, în prezentarea emisiunilor de *t.* muzicale, coregrafice și cinematografice permite întrucîtva folosirea cuvîntului artă, în înțelesul în care se vorbește în tipografie de arte grafice și de ediții frumoase. Provocarea unor emoții dramatice la micul ecran este în bună măsură astăzi împiedicată uneori de atmosfera domestică din odaia unde se face vizionarea, care îngreiază transpunerea sufletească a spectatorului, azi încă insuficient educat (și aceasta indiferent de categoria socială căreia îi aparține). Există, desigur, deocamdată latentă, o estetică proprie filmului de *t.*, diferită de aceea a marelui ecran și care ar putea aduce înnoiri calitative celei de a șaptea artă, prin cîteva genuri de film cu afinități naturale pentru micul ecran. Astfel sînt: filmele de metraj redus, dramatice sau satirice, povestiri de 30 de minute, povești cu multă intimitate psihologică de stil *Kammerspiel*, povești autonome, nu înglobate într-un lung metraj de zece scheciuri. Succesul noilei și schitei în literatură arată că nefolosirea filmului scurt în dramaturgia cinematografică a fost o eroare, cu atât mai

mult atunci când e vorba de micul ecran, unde filmul de 30 de minute se potrivește cu structura compozită și fragmentată a programelor de t.; o categorie proprie filmului t. este conferința artistică, cozerie debilitată când patetic când humoristic, când poetic, când satiric, plimbare hoinară pe liberele căi ale gândului, gen de spectacol care e totodată literatură bună și actorie de cea mai estetică și intelectuală calitate și pe care unele țări o practică uneori cu succes; un gen înrudit ar fi reportajul de t. Așa cum reportajul gazetăresc a devenit un gen literar, alianță de eseu, elocvență și satiră, tot astfel reportajul de t. devine o maieutică pe viu, unde meritul estetic al compozitorului reporter poate fi egal cu acela al întrebărilor. Publicul t., fiind mai vast decât cel de sală obscură, e natural ca punctul de vedere comercial, atît de adesea dușman al celui estetic, să fie mai intens și mai tenace decât la producătorul filmelor de sală, ceea ce reclamă, din partea realizatorului, o dirigenție mai mare și un talent cel puțin egal cu cel al marilor regizori. (D. I. S.)

temă

termen care definește grupul de fenomene, de aspecte ale vieții materiale și spirituale prezente în opera de artă, natura particulară a realului reflectat în creația artistică. Act de opțiune cu multiple implicații, selecția t., ca și a surselor de inspirație, în funcție de specificul fiecărei arte, asigură o condiție de bază în reușita unei creații. Marile opere au izvorât întotdeauna din zonele t. majore, decisive pentru om și destinul său. Infinita diversitate de caractere, de situații, de raporturi ale conținutului și obiectului artei, poate fi redusă, în cele din urmă, la un număr restrîns de t. general-umane, eterne (dragostea, eroismul, moartea, neadaptarea, parvenitismul, arivismul, lupta pentru

libertatea națională și socială; pentru editarea unei lumi noi), care, însă, potrivit împrejurărilor istorice și locale concrete, particulare, beneficiază de fiecare dată, de o tratare originală, aparte, insolită. Noțiunea derivată de tematică se referă la domeniul vieții sociale reprezentat într-o operă de artă (tematica rurală, citadină, muncitorească etc.). (Gh. Str.)

tendință

capacitate a operei de artă de a se înscrie în traiectul dezvoltării sociale, de a exprima direcțiile fundamentale ale epocii în care a fost realizată, concepția despre lume a artistului, atitudinea sa față de realitatea prezentată. T. este o calitate obiectivă și generală a artei, ce rezultă cu necesitate din reflectarea adevărului vieții, din poziția de partizanat și beligeranță pe care creatorul o adoptă, conștient sau nu, în forme de exprimare directe sau indirecte, față de marile probleme ale existenței, din poziția omului de artă față de semenii săi, față de idealurile poporului. La sfîrșitul secolului trecut, a existat, atît la noi, cît și în alte țări europene, o amplă polemică referitoare la posibilitatea sau imposibilitatea operei de artă de a fi neutră sub raport social. Titu Maiorescu, bunăoară, susținea ideea că arta trebuie să aspire către condiția sa ideală, lipsindu-se de orice tendință socială, ca valoare suficientă sieși. C. Dobrogeanu-Gherea, dimpotrivă, considera că opera de artă autentică este aceea care se orientează clar spre zugrăvirea t. progresiste ale societății, afirmînd că „ideile și tendințele sociale sînt chiar singele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit artă”. Noțiunea de *tendențiozitate* este adeseori utilizată pentru a desemna acele orientări literare și artistice care consideră suficientă exprimarea unui crez social înaintat, abor-

darea unei tematici pregnant sociale pentru a asigura succesul operelor de artă, chiar dacă condiția estetică, primordială, este neîmplinită, ignorată. *Tendenționismul* privește tocmai grupul de teorii *sociologist-vulgare*, avînd aproape caracter de program, care s-au formulat în acest sens. *V. tezism, partinitate, mesaj.* (Gh. Str.)

teoria jocurilor (în estetică)

aplicare a principiilor teoriei matematice a jocurilor strategice, în cercetarea estetică. Ea circumscrie încă un domeniu, dintre cele mai noi, al interacțiunii dintre artă, cibernetică și matematică. *T. j.* reprezintă teoria matematică a disputei, respectiv teoria alegerii comportamentelor optime, eficiente (ale unor persoane sau ale unor sisteme) în cadrul situațiilor conflictuale. Ea definește cerințele minimale (regulă, tactică, strategie) ce trebuie îndeplinite de un joc. Posibilitatea contactului dintre artă și *t. j.* ne este oferită de sfera lor de acțiune comună, aceea a manifestării libertății de alegere și decizie. Un cîmp de posibilități, împreună cu capacitatea de a alege între ele, definește noțiunea de *libertate* ca premisă axiomatică atît a creației artistice cît și a jocurilor strategice. Transpunerea principiilor strategice din *t. j.* asupra procesului de comunicație* estetică, deci asupra raportului artist-operă-consumator deschide analizei socio-cibernetice a fenomenului noi perspective. Se consideră că artistul și spectatorul angajează împreună un joc strategic, *cîmpul de luptă* fiind circumscriș de opera de artă. Ei trebuie să respecte anumite reguli și anume: să dețină preinformații comune, altfel procesul de comunicație nu poate avea loc; ambii urmăresc un câștig, un țel. Trebuie să existe cel puțin o anumită coincidență între scopurile și interesele celor doi parteneri, altfel comunicația intră în criză. În ce pri-

vește *strategia*: cu cît semnele, știrile, informațiile, redundanțele estetice ale operei de artă vor reda și exprima mai fidel și mai convingător strategia (artistică) creatorului, cu atît mai ușoară va fi stabilirea unei punți de legătură cu publicul. Pe de altă parte, cu cît strategia publicului este mai riguros și mai conștient dezvoltată (prin ceea ce așteaptă el de la artă), cu atît mai des se vor preveni prejudecățile, înțelegerea greșită, decepția spectatorului. Rolul regulator al educației* estetice pentru optima desfășurare a acestui joc este pusă astfel într-o nouă lumină, dobîndind noi semnificații. Cercetările în acest domeniu sînt abia la început, continuarea lor va dezvălui însă, fără îndoială, noi aspecte ale fenomenului artistic, analizabile și din perspectiva *t. j.* (V. E. M.)

Thibaudet, Albert (1874—1936)

critic și istoric literar francez, exeget al ermetismului* în poezie. Analist avizat și subtil, îndeosebi al poeziei lui Mallarmé, *T.* încearcă, prin situarea în interiorul universului poetic al ermetismului, o explicare *inteligibilă* a ceea ce părea de neînțeles. Influențat în mare măsură de bergsonism, *T.* pledează pentru o critică artistică în care *finețea sentimentului* calității să nu fie înecată de precizia seacă a exegezei strict raționaliste, sortită să ducă la o abordare exclusiv *cantitativă* a fenomenului estetic. Pentru *T.*, „gustul trebuie să constituie principala componentă a criticii”, fără ca el să înlăture însă și necesitatea întemeierii raționale a judecății de valoare. Op., pr.: *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1912); *Jugement et goût* (1926); *Physiologie de la critique* (1930) (M. Br.)

Tieck, Ludwig (1773—1853)

scriitor german, teoretician și promotor al romantismului, reprezentant al școlii de la Jena, alături de frații Schlegel*, de Schel-

ling*, Fichte și Novalis. A introdus cuvântul *romantic* prin titlul uneia dintre operele sale, *Poeme romantice* (1799). Principiile sale estetice se degajă indirect din practica sa de scriitor (romane, nuvele, drame, comedii, povestiri), și nemijlocit din volumele *Opere critice* (1848—1852) și *Foile dramaturgice* (1826—1862). De asemenea, din eseurile adăugate la lucrarea prietenului său W. H. Wackenroder, *Fantezii asupra artei pentru prietenii artei* (editată tot de el), printre care: *Viziunea lui Rafael, Măreția lui Michelangelo, Visul* (alegorie în versuri) ș. a. T. a mai colaborat și la lucrarea aceluiași Wackenroder, *Efuziunile inimii unui monah prieten al artelor*, și a editat, în apărarea romantismului, *Almanahul Muzelor*, împreună cu frații Schlegel și cu Schelling. T. a cultivat gustul pentru vechea și legendara Germanie medievală, pasiunea fantasticului, a contribuit la inițierea stării de spirit denumită apoi *răul secolului* și a acelui sentiment sugerat de contemplarea dezinteresată a frumosului, *dincolo de bine și de rău*, caracterizat ca o *vinovată nevinovăție*. El este și unul dintre întemeietorii ironiei romantice*. Traducerile din Cervantes și Shakespeare și polemica sa cu filistinismul și raționalismul convențional al unor iluminiști (Iffland și Kotzebue — împotriva cărora a scris și comedia satirică *Zerbino* —, au contribuit, de asemenea, la promovarea spiritului romantic în epocă. T. a emis sau susținut teoria romantică a corespondenței sincretice dintre sunete, culori și sentimente, precum și aceea a muzicalității pure, eliberate de materialitatea cuvintelor, anticipând de departe, prin intuiții îndrăznețe, poetica modernă. (R. S.)

Tieghem, Paul Van (1871—1948)

istoric literar francez, unul dintre întemeietorii *literaturii comparate*. Aparținând școlii comparatiste franceze formată sub influența

ideilor lui G. Lanson, T. aduce, prin cercetările sale, la început receptive cu precădere la rolul factorului istoric în relațiile și interinfluențele dintre diversele literaturi, iar apoi atente la importanța deosebită a laturii estetice în definirea creațiilor naționale ca și a literaturii universale, o contribuție esențială la stabilirea obiectului și ariei problematice a literaturii comparate, la precizarea metodologiei sale științifice de investigare, dindu-i un spor de prestigiu pe plan internațional. Op. pr.: *Ossian en France* (1917); *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne* (1924—1948); *La littérature comparée* (1931); *La question des guerres littéraires* (1938); *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* (1941); *La littérature latine de la Renaissance* (1944); *Le Romantisme dans la littérature européenne* (1948). (Gh. Str.)

timp (artistic)

dimensiune fundamentală a operei de artă. În calitatea sa de convenție, *t. artistic* se distinge de cel real și capătă funcționalități estetice precise în cadrul genurilor și structurilor artistice concrete. Astfel, în artele succesive (muzică, literatură, dans) *t. artistic* este factorul coagulator al materiei (sonore, narative etc.) și totodată materia însăși în desfășurarea ei unidimensională, pluridimensională sau ciclică. În muzică, de pildă, *t.* este durată pe microstructuri și, în calitate de componentă a spațiului muzical (= percepere integrală a unui opus muzical), element integrator, reprezentare ulterioară audierii. Viziunile filozofice asupra categoriei de *t.*, evoluția unor științe ca fizica și matematica, precum și aspirațiile artistice proprii uneia sau alteia dintre marile perioade ale istoriei artelor și literaturii au influențat și modificat funcționalitatea estetică a *t.* Așa, de pildă, regula unităților din vechea tra-

gedie (loc, timp, acțiune) este o consecință a raționalismului clasic, dar și a aspirației tipic clasice spre analiza psihologică facilitată prin limitarea acțiunii (în timp și spațiu). În realismul literar al sec. al XX-lea, *t.* ca și spațiul, de altfel, constituie „coordonate ale narațiunii dar și ale personajului pentru că sint, în fond, ale individualității omenesci însăși, potrivit teoriilor veacului” (Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*). Autorii citați consideră că *t.* este „în primul rînd cronologie a faptelor narate, curgînd în „sensul unic” pe care-l au și evenimentele cotidiene; în al doilea rînd, el este succesiunea unor unități egale, la fel ca în realitatea exterioară”. Realismul va presimți un alt „timp epic posibil”, devenit realitate odată cu Proust, o practică nouă a timpului, ale cărei premise le oferă intuizionismul lui Bergson. Sustrăgînd *viața interioară* de sub semnul *cantității* și deci al științelor exacte și al nevoii lor de raporturi fixe și măsurabile, Bergson consideră că sentimentele și senzațiile se pot exprima în imagini, dar nu se pot măsura. Astfel, derularea *t.* face parte din „datele imediate ale conștiinței”. Se impune totodată ideea de *t. interior*, subiectiv, nemăsurabil și imposibil de transpus în datele spațiale. Intuiția este aceea care restabilește factorul durată, scurgerea continuă a *t.* și delimitează *t. interior* (durata pură) de *t. spațial*, acela al semnelor și simultaneităților. Romanul lui Proust stă sub semnul *t. înțeles* ca durată. Nașterea operei proustiene, este o evocare a trecutului prin memoria involuntară, act ce se produce prin „coincidența între senzația prezentă și amintire” (André Maurois). Proust deschide astfel calea unor noi dimensiuni estetice ale *t.* pe care avea să le resimtă o mare parte a literaturii secolului al XX-lea. Datele moderne ale științelor, înțelegerea *t.* ca o a patra dimen-

siune a spațiului au avut, pe de altă parte, efecte interesante asupra vizualității plastice în primul rînd. Futurismul, apoi cubismul, constructivismul, arta cinetică, cu precădere, reclamă, astfel *t.* ca act unificator al spațiului, act în care și prin care imaginea devine sintetică, integratoare. (M.T.)

tip

1. Ansamblu de trăsături generale și definitorii (psihologice, de comportament, fizionomice ș.a.) ale unei categorii umane (mai cu seamă sociale) pe care o sugerează un personaj. Astfel, se vorbește despre : *t. muncitorului*, cel al țăranului, al negustorului, al marelui financiar ; de *t. revoluționarului* lucid, de cel al revoltatului anarhic, al conservatorului ; de *t. învățătorului*, al militarului de carieră, al savantului ; de *t. avarului*, al risipitorului, al cumpătatului etc. Fiecare categorie menționată permite subdiviziuni, cuprinde determinări particularizatoare privind păături sociale mai restrinse (de ex. micul negustor), apoi istorice, trăsături specifice naționale ș.a. Firește că însușirile generale ale unei categorii umane nu sint integral și nici în același mod întrupate în personajele care o sugerează. 2. *T. artistic*, clasificare a operelor de artă după diferite criterii. Tudor Vianu consideră *t. artistic* drept o sinteză teoretică în artă, sinteză care ca și *stilul*, „grupează operele de artă după similitudinea structurii lor”. El face și următoarea distincție între cele două concepte : „Tipul grupează operele în jurul unuiu sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural”. Clasificînd diferitele tipuri artistice, teoreticianul român face binecunoscutele sale distincții între eleatism și heraclitism în artă ; peisaj

transcendent, peisaj immanent și natură moartă; viziunea plastică și cea pitorească în artă ș.a. (C.R.)

tipic

concept care sugerează chipul de *Ianus* al artei, capacitatea acesteia de a semnifica generalul prin individual, de a fenomenaliza esențialul și de a surprinde în fenomen dimensiunile esenței, de a sintetiza în imaginea artistică repetabilul și irepetabilul, necesarul și întâmplătorul. Sînt tipice acele personaje, conflicte sau peisaje artistice care au, concomitent, atît o pregnantă individualitate, o identitate distinctă, concretețe și unitate în planul artei, cit și semnificații generalizatoare, vizînd ceea ce este comun și definitoriu pentru grupuri mari de oameni (și pentru om ca ființă generică), pentru clase întregi de fapte sau situații din planul realului, al realității implicate în operă. Categoria *tipicului* nu se constituie prin simpla derivare adjectivală din cea de *tip* (deși termenul este uneori utilizat și într-o asemenea accepțiune), întrucît, în timp ce noțiunea de *tip* sugerează generalul, în cazul *t.* accentul semantic cade tocmai pe sinteza generalului și individualului, a repetabilului și irepetabilului etc. Circumscriindu-se sferei realismului* și formînd o componentă constitutivă fundamentală a realismului clasic, *t.* își diminuează rolul, eclipsîndu-se pînă la absență, în acele curente artistice care constituie o reacție împotriva principiului *mimesis**-ului (conceptul de *t.* este inoperant, de pildă, în cazul romanului care tinde să desființeze conflictul, personajele etc. și să dizolve totul în atmosferă, în sugestia vagă). (C.R.)

Tolstoi, Lev Nikolaevici (1828—1910)

mare scriitor rus, autorul romanelor *Război și pace*, *Ana Karenina*, *Învierea* ș.a. Ideile

sale estetice, formulate în eseu *Ce este arta?*, poartă amprenta *învățăturii* sale evangheliste (*tolstoism*) care se resimte, mai ales, în susținerea valorilor exclusiv etice ale artei. Artă este concepută ca un mijloc de comunicare a sentimentelor înălțătoare, care contribuie la o creștere a moralității și la suprimarea violenței. Funcția ei constă în „a face asimilabil și sensibil ceea ce ar putea să nu fie asimilat sub forma argumentării științifice”. Ca exponent al aspirațiilor populare, *T.* pledează pentru o artă accesibilă poporului, care se adresează direct sentimentului, *asimilabilă* în felul epopeelor lui Homer, al evangheliilor sau creațiilor folclorice. În numele acestui criteriu sînt condamnate, pe nedrept, marile creații ale artei culte, inclusiv operele lui Shakespeare, Michelangelo sau ale lui Beethoven. În aprecierea generală a concepției estetice a lui *T.* trebuie, însă să avem în vedere, în primul rînd, crezul estetic care a orientat întreaga sa creație literară. (N.N.)

Toma d'Aquino (1225—1274)

teolog și filozof catolic. A elaborat o concepție estetică legată de doctrina sa, *tomismul*, care încearcă valorificînd în epocă filozofia lui Aristotel, să dea religiei temeuri raționale. După *T.d'A.*, activitatea artistului este o activitate rațională și are, în societatea medievală dominată de biserică, o utilitate socială indiscutabilă. Imaginația are un rol redus în estetica tomistă. Artă, *recta ratio*, este chemată să țină seama riguros de existența formelor frumoase create de Dumnezeu. Reluînd teoria *mimesis*-ului artistic, *T.d'A.* susține că a imita natura înseamnă, nu a o reproduce, ci a o continua, a crea conform naturii concepute de divinitate. Frumosul trebuie să îndeplinească trei condiții: *integritatea* sau perfecția, *proporția justă* sau armonia și *claritatea*. Frumu-

sejea supremă este frumusețea sufletului : *Spiritualis pulchritudo*. În secolul al XX-lea, J. Maritain, E. de Bruyne și M. de Wulf reiau, în cadrul unei estetici neotomiste, aceste idei care capătă un caracter și mai accentuat mistic. (M. Br.)

Tonitza, Nicolae (1886—1940)

pictor și grafician român, cu o activitate de teoretician (critic de artă) la fel de însemnată ca și creația plastică. Pe baza tradiției realiste a artei românești pe care o dezvoltă, T. abordează în pictura sa o tematică socială legată de viața oamenilor simpli, străbătută de umanism. Susținând primatul conținutului asupra formei, în scrierile sale despre artă, T. analizează rolul mijloacelor de expresie, rolul culorii („culoarea e în funcție de ceea ce vrei să exprimi”) etc. În observațiile sale critice referitoare la legătura dintre artă și epocă, el declară „minciună artistică” manifestările ce tind să izoleze arta de preocupările prezentului, văzând eliberarea ei de „interesele imediate ale claselor dominante” în socialism când „arta va fi pusă la adăpostul oricăror concesiuni și traficări”. (A.M.C.)

tradiție

ansamblu de concepții, obiceiuri, credințe, datini, valori ale patrimoniului cultural ce sînt formate istoricește în cadrul unor grupuri sociale (popoare, națiuni) și care se transmit din generație în generație. Sensul original al termenului fixează o valoare activă : *transmisivitate*, alăturînd mijloacele : *sive voce*, *sive scripto*, *sive praxi*. Termenul se aplică, cel mai adesea, la ceea ce este transmis : în general, factorii de comuniune socială, afectivă și spirituală, sentimente, gânduri, aspirații și acțiuni considerate ca valori fecundate în raport cu un nou nivel de evoluție al culturii și civilizației. T., în sen-

sul larg al termenului, precede orice sinteză constructivă, este o constantă în procesul de producere a civilizației și a culturii, sursă de valori care se însinuează în chip diferențiat, dar continuu, în realitatea prezentă a omului, ca principiu de unitate și de continuitate. În planul artei, T. desemnează un sistem de valori *sui-generis*, constituit în decursul funcționării istorice a artei, în relație cu evoluția de ansamblu a formelor de acțiune și de conștiință socială. În acest sistem se includ : a) T. literaturii și artei populare cu structurile ei spirituale și formale specifice : formele și structurile decorative prezente în arta ceramicii, arhitecturii și vestimentației, procedeele de abstractizare și stilizare etc. ; sistemele melodice proprii cîntecului popular (deschise, libere, fixe) ; mitologiile, straturile spirituale și formele proprii legendelor, baladelor și basmelor ; b) ansamblul mijloacelor de expresie și al procedeelelor stilistice care susțin specificitatea : epicii, liricii, artei dramatice, plasticii, muzicii etc. ; mijloacele de expresie și procedeele stilistice care particularizează diferitele genuri literare și artistice ; structura formală a diferitelor teme, motive, mituri etc., într-un cuvînt, totalitatea elementelor formale care, venind din T., intră în structura operei de artă ; c) modalitățile de stăpînire, în sens tehnic, a funcționalității limbajului artistic ; T. tehnicilor genuistice, T. tehnice în pictură, sculptură, cinematograf, arte decorative și arta monumentală etc. ; d) termeni în ordine teoretică ai viziunii artistice : viziune raționalistă, umanistă, existențialistă, adică moduri de a vedea și a concepe fundamentat pe T. gândirii raționaliste, umaniste etc. ; e) termenii în ordine estetică ai viziunii artistice, înțelegînd principiile estetice și, în general, modurile de considerare estetică a realului, specifice diferitelor stiluri istorice (clasic, gotic, baroc) sau diferitelor curente

și orientări literar-artistice (realism, simbolism, naturalism, impresionism, cubism, supra-realism etc.) ; f) *t. literare și artistice consacrate prin opera marilor personalități artistice în plan universal (Balzac, Dostoievski, Proust, Faulkner) sau în plan național. Marcăm astfel t. consacrate prin Grigorescu, Andreescu, Luchian sau Tonitza, tradițiile liricii reprezentate prin Macedonski, Arghezi, Barbu sau Blaga — înțelegând fie coordonatele concepției estetice, fie problematica de creație și temele, fie mijloacele de expresie specifice, fie atitudinea lor față de destinele istorice ale literaturii și artei naționale etc. Modul în care t. literară și artistică este investită în noua operă de artă se configurează în funcție de problematica de creație istoricește constituită în momentul dat. De aceea, funcționalitatea istorică a t. literare și artistice nu este și nu poate fi uniformă. Faptul e în măsură să explice diferențierile în modurile continuității, ale îmbogățirii și ale destinației date t. literare și artistice, aria mai restrânsă sau mai largă a implicațiilor pe care un același element le dezvoltă în sistemul general de evoluție a literaturii și artei. (D. M.)*

tragic

categorie estetică, care desemnează pieirea unor valori umane ce nu și-au epuizat încă resursele potențiale. Frumusețe *inversată* și reafirmată prin inversare, *t. înfricoșează și înalță, strivește și purifică. Pieirea valorilor e întovărășită totuși de certitudinea unui ideal. Posibilitatea coliziunii tragice e conținută în chiar antinomia vieții și a morții, pe care o realizează în planuri concrete dialectica necesității și a împlinirii. Principiul unității și luptei contrariilor e confirmat, de pildă, prin „coliziunea tragică dintre postulatul istoricește necesar și imposibilitatea înfăptuirii sale*

*tragică” (Engels). Legat cu precădere de marile conflicte ale omenirii, t. a constituit un atribut posibil și o consecință posibilă a acestor conflicte, evidente în desfășurarea istoriei reale a societății și transfigurate la nivelul meditației filozofice și al reprezentării artistice. Astfel, inegalitatea socială dintre oameni, ca generatoare a prăbușirilor valorice în proporții de masă, s-a numărat printre motivațiile lui sociologice esențiale. În plan tragic s-au „specializat” anume artele cu un ridicat coeficient conflictual, dramatic. Pe lângă accepțiunea sa estetică largă, termenul de *tragedie* are și un sens mai strict ; el delimitează o specie a artei literare, respectiv a reprezentației teatrale, iar *teoria tragediei* s-a elaborat, de regulă, pe baza experiențelor dramaturgiei. Condiția istorică a nașterii tragediei, ca specie dramatică, a fost localizată de Nietzsche* în *Originea tragediei*. În lărgirea ariei de manifestare a t. reținem, în continuare, desfășurările conflictuale din dramaturgia muzicală și cinematografică, manifestările acut-dramatice din literatura epică și lirică ; multă vreme situate parcă în perimetrele mărginașe ale t., artele plastice moderne și-au revendicat din ce în ce mai hotărât această calitate ; de ea n-a fost cu totul străină nici arhitectura, grație altui contextului său axiologic cuprinzător, cit și unor valențe și funcționalități particulare (de pildă, funerare). În dezvoltarea istorică a artelor, t. s-a manifestat fie sub forme relativ autonome, fie printr-un amestec și sincretism stilistic tragicomic (sau de tipul *comediei tragice*), sublim și prozaic. În procesul înlocuirii tragediei clasice prin *drama modernă*, s-au acumulat subtile nuanțe intermediare, dar și atitudini relativiste, care au fisurat temeliile situației, conflictului, sentimentului tragic. Căci, dacă tragedia presupune o valoare absolută și un ideal*

absolut, odată cu zdruncinarea acestora și cu accentuarea nehotărârii, a scepticismului și a nihilismului, a fost inevitabil să se subțieze și filonul tragic al artei. La antipodul acestei tendințe s-a manifestat însă și aceea *pantragică* a unor filozofii individualiste, pesimiste, iraționaliste, supralicitudinal. Intemeietorii marxismului au demonstrat istoricitatea t. în viața diferitelor clase sociale, în arta diferitelor epoci, în împletirile sale cu comicul. Filozofică prin excelență, arta t. a reușit succese nepieritoare în antichitate (Eschil, Sofocle, Euripide), în Renaștere (Shakespeare, Michelangelo, El Greco), în epoca modernă (Beethoven, Dostoievski, Eminescu). Secolul nostru a îmbogățit această artă prin multiple forme noi, printre care și *tragedia revoluționară* (Vișnevski, Malraux, Eisenstein, Seghers, Șostakovici). Printre teoreticienii t. se numără Aristotel, Boileau, Diderot, Lessing, Hegel, Cernișevski, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno, Heidegger, Camus, Steiner, Domenach. Dintre esteticienii români au scris despre t. Tudor Vianu, Lucian Blaga, D. D. Roșca, Liviu Rusu. (I. I.)

tragicomic

noțiune estetică prin care se desemnează existența bivalentă, simultană, în viața socială și în artă a gravității ilariante și a gravității sumbre, în tonalități și doze variabile. Conviețuirea, interferarea, completarea sau respingerea tragicului și comicului înăuntrul aceleiași opere, le reliefează fiecareia, la limită, însușirile, marcând, în general, sfârșitul confruntării lor. Categoria t. este notabilă pentru arta epocilor, curentelor și personalităților artistice tensionate (romanțismul, suprarealismul, expresionismul etc.). (A. Str.)

transfigurare

procedeu specific procesului de creație prin intermediul căruia elementele realității exterioare, distilate de viziunea, imaginația și puterea de expresie a artistului, se transformă într-o realitate nouă, spiritual-afectivă, opera de artă. Prin exemplul cunoașterii artistice, t. constituie dovada rolului activ și creator al conștiinței în genere, subliniat de Kant, în primul rînd. Specificul cunoașterii artistice, capabilă să recreeze realul în ipostaze aprofundate, idealizate, înălțate, precum și ca proiect, construcție și model anticipator, prin ridicarea lui pe diferite trepte de transfigurare de la concretul sensibil la abstractul sensibil, în forme de expresie adecvate fiecăreia dintre treptele respective, i-au adus artei și denumirea (acceptabilă ca metaforă) de *oglină magică* a realității. (A. Str.)

trăire estetică

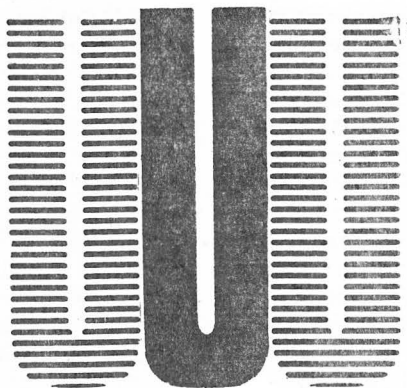
stare de spirit declanșată în contactul cu o operă de artă sau cu diferite aspecte ale realității (o priveliște, o figură umană etc.), resimțită sau apreciată ca fiind frumoasă. Este cunoscută remarca lui Amiel * potrivit căreia „peisajul este o stare de spirit”, revendicată în egală măsură de impresionism *, simbolism *, și expresionism *, ca și de acele curente estetic-artistice moderne care, pun accentul fie pe valențele poetico-lirice ale receptării realității, fie pe așa-numitele tensiuni interioare revelatorii. T.e. este o stare complexă care pune în mișcare toate forțele și energiile psihice ale omului (și în primul rînd ale afectivității), antrenînd și stări de modificare cenestezică, în special atunci cînd t.e. se leagă de frumusețea unei priveliști a naturii sau de o operă muzicală ori coregrafică. Această stare de spirit care este, în același timp, încordare și destindere, contemplație și efort, meditație și acțiune, nu se limitează la un efect instantaneu, ci se

prelungeste și după încetarea sau dispariția elementelor declanșatoare. Ea lasă în urma ei, după caz, o stare de euforie psiho-fizică, un sentiment de eliberare interioară, care adevărește nemijlocit teoria aristotelică a katharsisului*, sau o stare de disponibilitate a inteligenței, voinței și emotivității. De aici decurge și faptul că t.e. este unul dintre aspectele cele mai prețioase ale experienței umane, unul dintre mijloacele cele mai eficace ale formării personalității și, deci ale educației umaniste. Dezvoltat în romantism și preluat de estetica și arta modernă, care acordă o deosebită prețuire rolului activ al subiectului și funcției creatoare a interiorității, ca unul dintre conceptele lor centrale, conceptul t.e. constituie un obiect predilect al filozofiei vieții (Dielthey*, Bergson* ș.a.) al existențialismului, ca și al tuturor esteticilor filozofice întemeiate pe teoria experienței t.e. (Santayana*, Dewey*). T.e. a fost abordată multilateral și de esteticianul polonez Tatarkiewicz*. (A. P.)

trăirism

orientare filozofică interbelică din România, reprezentată de Nae Ionescu, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu ș.a., care se inspira din ideologia celor mai de dreapta cercuri ale

intelectualității din epocă. T. se caracterizează, în domeniul esteticii, prin subordona-rea artei față de iraționalismul voluntarist și existențialist și, în parte, idealului ortodoxismului (Nae Ionescu), înrundindu-se și cu gândirismul*. Idealul artei după Emil Cioran, e să realizeze apropierea vieții de moarte. Poezia are întotdeauna un sens ultim și oamenii sînt invitați ca, prin medierea artelor, să ancoreze în moarte. Emil Cioran consideră că dragostea de frumusețe este inseparabilă de sentimentul morții. Frumusețea sugerează omului „icoana unei zădărnici eterne”. În lucrarea *Pe culmile disperării* el încearcă să teoretizeze genialitatea sinuciderii, faptul că sublimul este incomensurabil ca sugestie a morții, că „moartea este sublimul la îndemîna fiecăruia” și că „nefericirea este starea poetică prin excelență”. În această concepție, tragicul implacabil al morții și suferința iremediabilă se asociază perfect cu asceza mistică și desfigurarea idealurilor umane de viață, frumusețe, creație, progres, luptă etc. Prin estetica trăiristă a fost pusă, în cadrul unui circuit restrîns, o concepție extremistă, în care teoria artei se contopește cu filozofia vieții, astfel încît moartea este ridicată la rangul de ideal estetic suprem. (I. II.)



ukiyo-ye

școală de orientare realistă în plastica japoneză, dominată de figurile lui Hokusai Katsushika (1760—1849), Hiroshige (1797—1858) și Utamaro Kitagawa (1753—1806). Mai ales peisagiști, pictorii din această școală au dezvoltat arta desenului și tehnica xilogravurii, ilustrația de carte etc. Principiul fundamental al esteticii u.-y. îl constituie observarea pătrunzătoare a naturii, surprinderea cu acuitate, simț poetic și cu simplitate, a mișcărilor ei, aprofundarea cunoașterii vieții cotidiene, eliberarea unei tot mai variate game emoționale, a fanteziei spontan inspirate. El a preconizat tendința de modernizare a desenului tradițional, prin potențarea forței lui sugestive, a virtuților lui caligrafice, fin ornamentale, sintetice și dinamice, prin valorificarea culorilor vii și subtil nuanțate. Datorită acestor preocupări care au făcut-o

să exceleze prin simțul decorativ, școala u.-y. a influențat pictura modernă occidentală. (R. S.)

umanism

concepție și teorie, atitudine și mișcare filozofică social-politică și cultural-artistică, care face din om valoarea supremă, militează, de pe pozițiile forțelor progresiste, pentru dezvoltarea maximă și integrală a personalității umane, luptă împotriva a tot ce apasă, oprimă, *alienează* ființa omenască. Ca doctrină generală și preocupare constantă a majorității gânditorilor, u. este înțeles, fie ca un model, ca u. *arhetip* depinzând de permanența *naturii umane*, a omului *etern*, în căutarea mijloacelor de a reacționa contra nedreptății, a înjosirii demnității umane, între propriile sale limite, prin întoarcerea permanentă la surse, la

izvoare, așa cum a procedat Renașterea care, animată de nobile idealuri umaniste, a contrapus misificismului scolasticii medievale, cultul umanului, al rațiunii, exaltarea valorilor omenești întruchipate în arta și cugetarea originară a lumii antice, fie ca o concepție filozofică care, de-a lungul întregii istorii a civilizației, a acționat pentru împlinirea ființei umane, pentru descoperirea omului în om, recunoscându-i acestuia marele rol în univers, nelimitatele posibilități de autoperfecționare, capacitățile de făuritor al tuturor valorilor materiale și spirituale, de ziditor al propriei sale condiții umane. În acest sens, *U.* socialist, exprimat în cele mai înalte forme ale artei și filozofiei, promovează consecvent încrederea în puterile omului, în justețea aspirațiilor sale către dreptate, libertate, adevăr și frumos, realizând o viziune umanistă completă, reală, activă, progresistă, radicală, optimistă asupra destinului uman, în vederea realizării „omului total” (Marx *). (Gh. Str.)

umoristic

noțiune estetică care desemnează o modalitate existențială și artistică a comicului. *U.* are un caracter spontan, inofensiv, semnăind contrastul ori contradicția neantagonică, fără să le anihileze. „Umoristicul este și el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile mai sfingace care o ascund” (Tudor Vianu). Rezultând atit din contrastele conținute de obiectul comic cit și din reacția inteligentă a subiectului, *u.* poate fi comparat cu o sclipire care luminează deopotrivă obiectul comic și subiectul contemplator. (A. Str.)

Unamuno, Miguel de (1864—1936)

filozof existențialist spaniol. Fără a conține lucrări propriu-zise de estetică, opera lui *U.*

este interesantă, din acest punct de vedere, întrucit cuprinde multiple eseuri consacrate unui anumit tip de analiză generală a creației literare. Unghiul din care *U.* privește, în mod obișnuit, opera artistică este deci acela al unei estetici specifice îmbinate cu elemente de filozofia culturii. La temelia concepției lui *U.* despre cultură și despre istorie stă principiul sentimentului tragic al vieții. Atitudinea sa pesimistă decurge din actul punerii față în față, în stare conflictuală, a științei și a credinței. *U.* optează pentru ideea credinței, în genere, în măsura în care el consideră, în mod restrictiv, știința ca o preocupare umană ce se reduce la domeniul riguros circumscris de pozitivism. Pentru *U.* figura care ilustrează în chip evocator dimensiunea tragică a vieții este Don Quijote. Și totuși, omul se ridică îndeobște deasupra condiției elementare a vieții. Astfel, în loc de a lăsa timpul să treacă pur și simplu, ființa omenească nutrește preocupări mai înalte, ceea ce înseamnă că ea adoptă o „atitudine estetică”. De aici mai departe ființa umană poate ajunge la o stare superioară. În virtutea acestei stări, ea este în măsură să aspire către eternitate. Pe de altă parte, întreaga cultură se clădește pe limbaj. De aceea, însăși filozofia devine, la *U.*, o filozofie de un gen aparte. Limbajul ne redă realitatea. Restul este reprezentare mută sau înarticulată. În acest fel, „logica acționează asupra esteticii; conceptul asupra expresiei sau asupra vorbirii și nu asupra percepției brute”. (T. M.)

unanimism

mișcare literară de la începutul secolului nostru, apărută în Franța, ai cărei principali reprezentanți au fost J. Romaine, G. Chen-

nevriere (teoreticieni, autori de articole program, ai unui *Mic tratat de versificație*). G. Duhamel, Ch. Vildrac, René Arcos, Luc Durtain ș.a. și extins apoi în Anglia și America. U. recomandă ca sursă de inspirație viața mulțimilor, apreciind că omul aparține unui grup social ca parte integrantă a acestuia. Promovind în literatură evidențierea conștiinței comunităților umane, u. consideră că aceasta din urmă există fără explicație, are o esență indefinisabilă și se lasă intuită numai de poeți. După u., psihicul individual poate fi înțeles prin acela al colectivității, al mulțimii din care decurge, dar progresul unanim nu poate fi obținut prin lupta socială, ci prin solidaritatea afectivă a tuturor. U. a cultivat, ca teme predilecte, viața orașelor, a străzilor, gărilor, uzinelor, satelor, înțelese ca aglomerații umane sau chiar națiunea, continentul (Europa) care coincid cu marile colectivități, practicând tehnica simultaneismului, capabilă să surprindă adecvat viața colectivităților moderne, reacția subiectivă a omului individual subordonat totuși acesteia. În subtextul u. se citește influența unui activism social generos, îndreptățit, dar și o viziune abstractă, inconsecventă și timidă. (R. S.)

unicat artistic

calitate a operei de artă de a fi unică, inimitabilă și irepetabilă. Opera de artă este unică pentru că e produsul originalității creatoare a artistului. U.a. se deosebește astfel de reproducere și este incompatibil cu producerea în serie tocmai pentru că nu se realizează doar pe baza unui plan conceptual, logic, ci exprimă o sintetică atitudine rațională, afectivă și concret-senzorială. Tudor Vianu * distinge între unicitate estetică și unicitate economică, subliniind că în primul caz este vorba de o ireductibilitate spirituală esențială, iar în cel de-al doilea, de

funcția economică a rarității și originalității care au efecte asupra prețului ei. (I. P.)

unitatea artei

1. Concept ce desemnează faptul că fenomenul artistic posedă anumite însușiri generale, comune tuturor epocilor, curentelor sau ramurilor din istoria și din cuprinsul artei, că arta în ansamblul ei se supune aceluiași legități de dezvoltare și îndeplinește aceleași funcții fundamentale. Absolutizată de perspectivele teoretico-metodologice intelectualiste și deductiviste care nesocotesc importanța trăsăturilor ce particularizează și individualizează diversele curente, ramuri și genuri ale artei, contestată de orientările subiectiviste și estetizante care supralicitează valoarea trăsăturilor specifice ale acestora, u.a. este interpretată de estetica marxistă ca unitate în diversitate, ca raport dialectic dintre general și particular. Existind nu ca expresie a unei esențe transcendente a artei (cum susține estetica speculativă) sau în virtutea unui principiu teleologic (în genul „voinței de artă”, proclamat de A. Riegl), atribuțiile generale ale actului artistic ființează numai în și prin formele și manifestările artistice concrete, în și prin unicitatea ireductibilă a fiecărei opere. Ca viziune nediferențiată asupra artisticului, ideea unui *ars una* (idee calificată de W. Worringer drept *superstiție*) se dovedește tot mai improprie în veacul nostru, pe măsura accentuării varietății și specificității ramurilor și genurilor de creație artistică. Specifică cunoașterii teoretice contemporane, înclinația spre largi sinteze gnoseologice se corelează, în prezent, în estetică, inclusiv în cercetările formalizate, matematizate, cu o accentuată preocupare pentru studiul aprofundat al ramurilor artei, al genurilor și speciilor artistice.

2. Corelație dintre diferitele componente funcționale ale artei, caracterul convergent

al influențelor pe care le exercită arta asupra publicului, dependența reciprocă a valorilor ei cognitive, etice, politice, educative etc. În acest sens, arta a fost adesea interpretată, în istoria esteticii, pornindu-se de la corelarea unor tipuri diferite de valori: adevărul și frumosul, utilul și plăcutul, eticul și esteticul etc. 3. (Utilizată cu referire la produsul artistic individual) Ideea u.a. evidențiază ordinea interioară, coerența și organicitatea operei artistice. Reluând teza „unității în varietate”, T. Vianu enumeră câteva modalități în care se realizează unitatea operei, a imaginii artistice: integrarea detaliilor compoziționale în interiorul unui contur geometric regulat (triunghi, dreptunghi, cerc), repetarea aceluiași element (leitmotivul), subordonarea întregii imagini unui motiv central, ritmul și rima etc. Considerat astfel, principiul u.a. își găsește expresia și în *idiolectul operei*, concept utilizat în estetica semiotică și desemnând, după cum arată U. Eco, faptul că opera, ca mesaj, „se articulează după un sistem omolog de relații”, că „aceeași diagramă structurală prezidează diversele nivele de organizare” ale operei, desemnând deci „codul privat al operei”. (C.R.)

universal

ceea ce se referă la întreaga lume, la univers privit în ansamblul său, care cuprinde toți membrii colectivității umane, regulile și însușirile ce se verifică în toate cazurile, fundamentul comun al realității luate în toată extinderea sa. Pe plan estetic, exprimă capacitatea operei artistice de a se adresa tuturor oamenilor și tuturor timpurilor, de a cuprinde și de a fi înțeleasă de publicul cel mai larg. Identificându-se cu aspirațiile și idealurile de viață ale poporului, cu modul său particular de gândire și acțiune, înscriindu-și activitatea în direcția cerută de inte-

resele naționale și sociale, în fiecare moment istoric, artistul de geniu proiectează pe plan general, etern uman, o problematică specifică, dar care interesează omenii de pretutindeni și dintotdeauna, dezvăluind din experiența proprie a neamului său trăsături esențiale ale condiției umane. Homer, Dante, Shakespeare, Tolstoi, Eminescu sau Brâncuși sint creatori universali pentru că în opera lor, circumscrisă în coordonatele spațiale și temporale ale unei colectivități, se regăsesc toți oameni, indiferent de condiția lor socială, de etapa istorică sau locul geografic în care trăiesc. Firesc, orice operă de artă conține elemente de universalitate ce privesc aspectele fundamentale ale umanului și elemente de ordin național, regional, local, concretizări ale acestuia pe zone tot mai restrânse. Deși unele sentimente, cazuri, situații prezintă un grad de interes general, ele sint trăite diferit de la o colectivitate la alta; în stare pură, absolută, u. nu există în domeniul artei; el se legitimează numai prin intermediul a ceea ce este specific, particular. U. în artă reprezintă suma, sinteza, chintesența contribuțiilor naționale, „totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferitele creații naționale” (T. Vianu), de el depind în mod concret-istoric valoarea și strălucirea lor; el le înrăuște permanent într-o reciprocitate organică. Vocația u., cunoașterea culturii universale, participarea la circuitul mondial de valori spirituale, sint necesități vitale ce asigură dezvoltarea normală a artei și literaturii. V. național în artă. (Gh. Str.)

urît

categorie estetică apreciată de către estetica clasică fie în ipostaza de corelativ al frumosului, deci ca fiind aptă de un statut estetic, fie, într-o mai mică măsură, ca valoare anestetică, în sensul nerecunoașterii

apartenenței ei la vreo idealitate estetică. Clasicismul francez și german cu privirea întoarsă neîncetat către modelele antichității greco-romane, obsedat de perspectiva olimpiacă a frumosului, înțeles ca perfecțiune închisă, prea puțin mobilă, consideră frumosul și *u.* drept o pereche corelativă numai pe plan formal, pentru că, în fond, în viziunea lui, cele două concepte își întorc fața unul altuia. Abia treptat, în măsura în care cele două ipostaze estetice au început să nu se mai privească cu suspiciune, solicitându-se și implicându-se reciproc, ele au devenit cu adevărat pereche corelativă. Faptul a devenit posibil încă în plastica teratologică medievală, în satira lui Bosch, în șarja lui Brueghel sau a lui Goya, dar a început să se impună și prin contribuția adusă de drama și tragedia shakespeariană care au stimulat investigarea artistică a unor trăsături flagrant negative ale ființei, mentalității și atitudinilor umane. Cu timpul, conștiința artistică și-a diversificat atât de mult instrumentalul și direcțiile de investigație a existenței, încât creația secolului trecut, dar mai ales cea din secolul nostru, n-a ezitat să facă din *u.* una din valorile estetice cele mai prestigioase. Contribuția cea mai substanțială de această natură a adus-o romantismul*, în teoria și practica antitezei, inspirate și stimulate de opoziția față de urîtenia modului de viață burghez. O teorie estetică a *u.*, într-o formă relativ rudimentară, a fost schițată pentru prima dată de Friedrich Schlegel* (în 1797), care considera că principiul artei nu-l constituie frumosul ci caracteristicul și interesantul, incluzând aici și *u.* Dar lucrarea cu adevărat sistematică, prestigioasă, ce constituie capătul de serie în teoretizarea moderne asupra *u.* este tratatul lui Rosenkranz*, *Estetica uritului* (1853). În cadrul acestui tratat, *u.* este prezentat ca o medie între frumos și comic, *perfecțiunea*

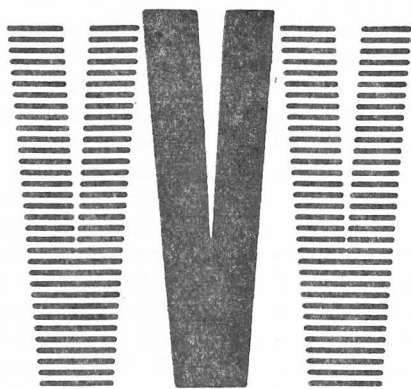
acestui concept fiind considerată *satanicul*. Deși Rosenkranz recunoaște legitimitatea estetică a *u.*, el nu-l așează pe aceeași treaptă cu frumosul. Dacă frumosului i se recunoaște o existență de sine stătătoare, *u.* i se tăgăduiește o astfel de existență, el fiind pus mereu în dependență de frumos. Realismul* și naturalismul* în special, precum și variante mai noi ca verismul și neorealismul, au readus *u.* în actualitatea preocupărilor artei și esteticii. Un loc aparte i-a revenit *u.* în viziunea suprarrealiștilor, expresioniștilor și a unor experimente de avangardă contemporane. Ecoul acestor opțiuni artistice n-a întârziat să apară și în domeniul esteticii. La începutul secolului nostru (în 1906) Max Dessoir socotea drept strîmtă pretenția ca arta să se inspire exclusiv din frumos. Două decenii mai târziu, William Pepperel Montague aprecia că frumosul nu este totul, preconizînd pluralismul estetic. Mai recent, Raymond Polin, într-un mod caracteristic pentru reconsiderarea modernă a *u.*, demonstrează că „uritul este produsul unei invenții suigeneris, al unei construcții pozitive cu același titlu ca frumosul și fără raport de negație cu frumosul” (*Revue d'Esthétique*, nr. 3—4/1966). În fond, *u.* și-a căpătat drept de cetate în artă și de categorie a esteticii, mai ales pe temeiul legitimității cu care *u.* din realitate s-a impus conștiinței sociale ca efect al polarizării maxime a contradicțiilor epocii, în măsura în care s-a putut el însuși integra în planul *transfigurării artistice* și asimila sensurilor esteticului. Această integrare a fost posibilă și pe măsură ce virtuțile expresivității artistice s-au asociat cu ideea de scop artistic. Multe dintre orientările artistice ale secolului nostru au năzuit către investigarea celui „orgoliu secret” al *u.* care promitea un dialog mai fecund, mai dramatic cu lumea decît il oferiseră arta academistă, oficială și festivă. Fără a se

pleda pentru o exaltare estetică absolutizantă, unilaterală și ostentativă a u. în artă, nu se mai poate azi în nici un caz ignora *atractivitatea u. a cărei structură constă în expresivitatea lui șocantă*, adeseori fascinantă, ieșită din comun, și pe care, intuind-o, artistul o potențează la maximum cu fan-tezia lui. Dacă în viața reală, cotidiană, repudierea u. este necesară, exprimarea chiar și hipertrofiată a acestuia în artă nu constituie cu necesitate o nonvaloare ci, adeseori, din perspectiva unor idealuri umaniste, comportă avertismente cu semnificații critice constructive. (Gr. S.)

Utz, Emil (1883—1956)

estetician german care s-a afirmat prin cercetări de psihologie a artei (ca discipol și colaborator al lui Brentano), apropiindu-se în ultimii ani ai activității sale de o concepție dialectic-istorică. Își propune să procedeze potrivit unei metode sistematice și deductive, plecând de la definirea operei de artă prin intermediul a cinci principii: 1) materia (*Materialprinzip*) și tehnica, 2) aptitudinea artistică (*Kunstverhalten*) contemplativă sau activă, apolinică sau dionisiacă, conservatoare sau inovatoare, 3) modul reprezentativ (*Darstellungsweise*) calm, excitat, umoristic, 4) valoarea reprezentării (*Darstellungswert*) funcțională, erotică, morală, religioasă, națională, intelectuală sau estetică și 5) dimensiunea (*Seinsschicht*) sau limbajul, stilul folosit. De fapt e vorba de un număr de observații aproximative, parțial originale, U. impunându-se mai mult prin elaborări de

sinteze asupra domeniului, decît prin originalitatea unor puncte de vedere. O preocupare mai constantă i-o prilejuiește considerarea realizării artei în calitatea ei de „experiență emoțională”. Valorile se revelează conștiinței grație formei artistice, distingîndu-se un moment estetic (contemplare ca scop în sine, joc al facultăților omului) și un altul artistic (revelator de valori). Opunîndu-le, U. continuă linia esteticii germane de la începutul sec. al XX-lea de diferențiere netă față de teoria artei, distingînd, mai departe, condițiile existenței artistice (*Kunstsein*) de cele ale valorii artistice (*Kunstwert*). Valoarea operei apare determinată de concepția asupra lumii pe care o implică, prin intermediul valorilor morale, religioase etc. Reflex al teoriei valorilor la Windelband *, această concepție de tip dualist probează inadecvarea (subliniată și de T. Vianu) considerării obiectului estetic la U. În raportul dintre operă și artist, esteticianul german distinge trei variante posibile: 1) opera ca mijloc de exercitare a puterilor artistice, 2) artistul intră în opera sa, deși ea nu alcătuiește o expresie subiectivă a lui și 3) artistul se exprimă prin opera lui. Există astfel o intuiție a motivelor eteronomice ale artei pe care, de altfel, în ultima sa lucrare (*Altgriechische Kunst*, tipărită postum) o va considera, sub influența lui G. Lukács, ca expresie a unui *mimesis* de tipuri, de esențe. Op. pr.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (2 vol., 1914, 1920); *Aesthetik* (1923); *Geschichte der Aesthetik* (1932); *Der Künstler* (1925). (M. Na.)



Valéry, Paul (1871—1945)

poet, eseist și estetician francez care a promovat atât prin scrierile sale teoretice cit și prin creația lui poetică, efortul de înțelegere lucidă a lumii și a creației artistice. Din acest punct de vedere, geniul investigator și analitic al lui Leonardo da Vinci a rămas pentru V. exemplul ideal al creației conștiente de sine. Estetica este pentru V. o *esteziă*, o știință a senzațiilor, prin intermediul cărora se constituie bucuria artistică și o poetică, înțeleasă ca studiu al capacităților formative umane. Opera de artă întrunește, după el, „o dorință, o idee, o acțiune și o materie”, sintetizate în raporturi variabile. Reușita artistului s-ar realiza în procesul în care acesta „se duce și revine de la material la idee... și schimbă mereu ceea ce vrea, pentru ceea ce poate și ceea ce poate, contra a ceea ce obține”. V. a ana-

lizat subtil, pe baza propriei experiențe, creația poetică, sugerind că între limbajul comun, pragmatic și cel poetic, ar exista deosebirea, ușor constatabilă, dintre merul obișnuit și mișcările dansatorului. Comunicarea interumană, utilitară, vizează realizarea unei acțiuni determinate și finite, comunicarea poetică realizează o „stare poetică”, indefinită și deci polisemnificantă, în care însă se înfăptuiește mereu „un schimb armonic între expresie și impresie”, ca o oscilație perpetuă a unui pendul, ce s-ar mișca „între Voce și Gîndire, între Gîndire și Voce, între Prezență și Absență”. Discursul poetic trebuie să întrunească simultan elemente „muzicale, raționale, semnificative și sugestive”, să realizeze o legătură perpetuă între „un ritm și o sintaxă, între sunet și sens”. Op. pr.: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1919); Ques-

tions de poésie (1935) ; Discours sur l'esthétique (1937) ; Notion générale de l'art (1935). (M. Br.)

valoare (estetică, artistică)

produs al creației axiologice, v. reprezintă scopuri, dorințe, intenții, sau idealuri transformate în realități, adică obiectivarea esenței umane în produse de un tip specific, corespunzând anumitor necesități sociale. V. este realizarea conștientă sau spontană a unor idealuri sau aspirații în procesul practicii sociale, contactul dintre obiect și subiect fiind premisa ei originară ca și condiția existenței sale ca bun valorizabil în câmpul axiologic socialmente determinat. Obiectivitatea sa de tip social este specifică, fiind condiționată de funcționarea ei reală, de variabilitatea ei istorică, de corespondența în ultimă instanță cu legile progresului social, ca proces de dezvoltare și realizare efectivă a forțelor esențiale umane. Este vorba de un produs nou care nu trebuie confundat, cum arăta H. Rickert *, cu realitatea privită sub raport ontic dar nici nu poate fi plasată într-o lume ruptă de ea, ci doar într-un cadru axiologic, constituit istoricește. Distincția între v. materiale și v. spirituale ține de natura obiectului v. dar există o interacțiune ca și posibilitatea trecerii reciproce dintr-un tip într-altul. Axiologia marxistă respinge explicațiile referitoare la geneza și natura sensurilor axiologice date de fenomenologie (pentru care acestea emană de la un subiect transcendențial), de existențialism (care consideră v. ca expresie a unei libertăți abstracte) sau de psihoanaliză (care o grefează pe un libido etern, atemporal). Ea pornește de la explicarea omului atât ca subiect cât și ca obiect, în sensul că prin activitatea sa se produce pe sine însuși, ca o lume a valorilor determinată social-istoric, dar față de care are loc o

atitudine creatoare. V. are un caracter social în sensul că răspunde necesității sociale de grup, clasă, epocă și funcționează pentru societate și nu pentru individ. Ea dobândește însă o relativă autonomie și are o viață oarecum independentă. Lucrul acesta nu legitimează concluzia lui Windelband * despre existența v. „în sine” sau relativismul subiectivist, care, pornind de la funcționalitatea lor, introduce arbitrariul (pragmatismul, instrumentalismul). O altă trăsătură definitorie a v. este finalitatea, care trebuie înțeleasă adecvat în fiecare caz, neacceptându-se însă nici explicațiile fideiste, nici subiectivismul. V. de diferite tipuri se constituie într-un sistem de v. propriu grupului, clasei sau orânduirii sociale respective în care, pe baza interacțiunii generale, pot exista predominanțe dar nu ierarhii care să implice comparații între domenii distincte, ireductibile unul la altul. V. estetică trebuie distinsă de v. artistică, cea dintâi referindu-se la natură, la viața socială în genere, cea de-a doua, doar la artă ca formă concentrată, specializată a atitudinii estetice. În timp ce v. estetică are o natură spirituală iar suportul ei material este de altă natură și funcție, v. artistică, având tot o natură spirituală, se sprijină pe o construcție, un obiect cu o finalitate esențialmente estetică. În cazul v. estetice valorizarea se poate face și asupra unui obiect care este în primul rând de natură extraestetică. În cazul v. artistice obiectul valorizat trebuie să fie de natură exclusiv estetică, atât prin funcție cât și prin finalitate. Dacă în cazul v. estetice expresivitatea, forța de sugestie, caracterul simbolic, reprezentativ, sînt realizate cu elementele realității sociale sau naturale însăși, în cazul v. artistice aceste atribute aparțin unui obiect artificial, construit special. V. artistică este însușirea operei de artă care exprimă aprecierea asupra ei, socialmente

constituită prin valorizare și care îi stabilește locul, rangul ierarhic în cadrul tablei de valori. Prin specificul ei, v. artistică are un caracter sintetic, înglobând în ea valori de diferite tipuri (politic, etic, filozofic, cognitiv, religios chiar), topite în structura imaginii artistice exprimând unitatea dialectică dintre autonom și heteronom (Tudor Vianu) și fiind deci *impură*. Criteriile de valorizare sînt preponderent estetice (expresivitate, forță de sugestie, măsura în care e reprezentativă, concordanța intenției cu realizarea formală, locul și rolul în cadrul seriei sau contextului stilistic etc.) și în același timp extraestetice, în sensul că vizează și funcțiile sociale, importanța, accesibilitatea, succesul sau insuccesul acestei expresii particulare a esenței umane (de fapt aplicarea unor considerente care nu sînt direct artistice trebuie să țină seama de specificul obiectului analizat, deci să se adecveze perspectivei estetice). V. artistică se înscrie deci în viziunea de ansamblu a culturii în care acționează criterii precum umanismul, partinitatea, caracterul popular, gradul de exprimare a specificului național ca și integrarea în universalitate. Aceste criterii nu o determină însă automat, în afara structurii ei specifice, a realizării ei formale. Trăsăturile artei sînt, în acest sens, criteriile de v. cele mai riguroase: idealitatea, măsura în care se realizează unitatea dintre concret-senzorial, afectiv și rațional ca și cea dintre spontan și conștient, constatare și apreciere, concret-istoric și general uman, simbolul tipic, caracterul de structură realizat printr-un act de compoziție, armonia și starea de tensiune, finalitatea estetică, expresia și libertatea formală, unicitatea estetică și originalitatea inovatoare, expresivitatea și capacitatea de evocare artistică sugestivă, caracterul spectacular și forța de influențare a sensibilității. V. artistică se înscrie în cadrul unui curent

sau unui stil și, în funcție de ramură, gen sau specie artistică, este judecată după criterii specializate pentru a putea fi raportată la contextul artistic și apoi la cel social. Dacă v. artistică este un rezultat al creației, ea se împlinește și mai ales trăiește ca atare numai în procesul de receptare care îi stabilește coordonatele în spațiu și timp. Polii între care ea se situează sînt idealul și realul care constituie, în modalități specifice, și instanțele supreme de judecată. (I. P.)

valorizare

componentă a procesului receptării artistice, exprimînd atitudinea axiologică a subiectului în funcție de criterii socialmente constituite, general culturale și specific estetice ce depind de poziția, formația, grupul căruia îi aparține acesta. V., exprimată în *judecata de gust* sau în *judecata de valoare*, presupune raportul obiect-subiect și, pentru a duce la concluzii valabile, cere criterii adecvate, intervenția activă a receptorului subordonîndu-se structurii obiectului estetic. Criteriile v. sînt propuse, pe de o parte, de opera însăși iar, pe de altă parte, sînt orientate de cerințele generale ale stilului, curentului, contextului socio-cultural în care acest proces se încadrează. (I. P.)

Vasarely, Victor (1908)

pictor și grafician, originar din Ungaria, stabilit la Paris. În anul 1929 intră în Bauhaus*-ul Budapestei, Műhely, unde i se revêlă, după cum mărturisește, caracterul funcțional al plasticității. Preocupat de grafismul aplicat și experimental, în căutarea unui limbaj plastic pur, el elimină din operă orice element *extra-plasti*, interesîndu-se între anii 1933 și 1938 de cinetismul optic, figurativ pe atunci, ce avea să devină baza cinetismului abstract de mai tîrziu. Revoluția științii-

fico-tehnică, după V., impune crearea unei „arte științifice”, abandonarea piesei unice și trecerea la o artă socială în care convergența tuturor forțelor (arhitect, plastician, tehnician etc.) și formelor creatoare tind către o civilizație — cultură la „scara pă-mîntului”. Artă este „plasticitate pură”, iar artistul, constructorul optimist al cetății policrome, multiforme și solare. (A.M.C.)

Vellescu, Stefan (1838—1895)

teoretician al artei teatrale române, profesor de declamație. A teoretizat problemele teatrului, ale oratoriei, publicînd mai multe articole și lucrări, din care reținem : *Theatrul și școala* (1870) și *Curs de declamațiune* (*Literaturul*, 1881). Într-un spirit modern dar cumpătat, V. susține că artă ne dă regula și gustul excepției, relevînd, ca o componentă esențială a artei, aparența. (I. II.)

veridic

conform cu adevărul, cu reprezentarea și viziunea comună a realității ; ceea ce referă cu exactitate despre real, despre adevăr. Din punct de vedere estetic, v. desemnează reflectarea artistică realistă, nedaturată de o excesivă subiectivizare, autentică, demnă de încredere, în conformitate cu realitatea, cu adevărul vieții, bazată în întregime pe elemente de adevăr. V. *veridicitate*, *verosimil*. (G. Str.)

veridicitate

proprietate de a fi veridic, de a relata în spiritul adevărului. V. estetică privește capacitatea operei de artă de a referi, în esența ei, dincolo de asemănările de ordin formal, exterior, despre adevărul lumii în care trăim. Estetica marxistă consideră v. ca fiind calitatea de bază a operei de artă preocupată de relevarea afectivă, cuprinzătoare a fenomenelor vieții sociale, a mișcă-

rilor fundamentale ale existenței, săvîrșită în concordanță cu cerințele adevărului și prin care artă își îndeplinește funcția de cunoaștere a realității, de document specific al unei epoci istorice. Ca generalizare concretă, v. autentică reprezintă o reflectare realistă, dar re-creativă, interpretativă, transfigurată artistic, vast accesibilă, a aspectelor majore, esențiale, semnificative ale realității, făcută de pe anumite poziții gnoseologice, capabilă să ofere o imagine integrală, durabilă, adînc adevărată asupra complexității vieții. V. *veridic*, *verosimil*. (Gh. Str.)

verism

direcție artistică și literară dezvoltată în Italia la sfîrșitul sec. al XIX-lea, tributară influenței naturalismului francez, dar cu rădăcini în tradițiile realismului renascentist. Susține necesitatea reflectării *totale* a realității, inclusiv a aspectelor ei urite, vulgare, dezagreabile. Specificitatea sa în literatura italiană constă îndeosebi în orientarea spre universul și problematica rurală din Sud, cu care prilej sînt formulate critici sociale sub formă accentuat polemică. Cei mai prestigioși reprezentanți ai curentului sînt : Giovanni Verga, Luigi Capuana, F. de Roberto, Matilda Serao, Grazia Deledda, Antonio Fogazzaro, Edmondo de Amicis ș.a. (în proză) și G. Zanella, O. Guerrini, Mario Rapisardi, V. Betteloni (în lirică). Caracteristice pentru v. sînt minuțiozitatea descrierii și îndrăzneala notației. V. a influențat și creația muzicală de operă (Mascagni, Leoncavallo, Puccini). V. a premers tendințelor antice ale neorealismului *. (V. E. M.)

verosimil

ceea ce pare adevărat, real ; plauzibil, probabil, posibil ; ceea ce aparține de adevăr. În estetică V. se referă la gradul de umanitate al operei de artă, definind ceea ce

este apropiat de realitatea umană, seamănă, a trăire omenească, are aparență de adevăr, de realitate, este autentic credibil, acceptabil din acest punct de vedere. Provenind din real, are drept criteriu adevărul, putînd îmbrăca prin transfigurare * artistică forma visului, a viziunii fantastice etc. „Mai verosimil decît adevărul / e cîteodată un vis” (L. Blaga). V. veridic, veridicitate. (Gh. Str.)

Vianu, Tudor (1897—1964)

estetician român, istoric literar, axiolog și filozof al culturii. A fost influențat de o viziune în care idealul clasic al omului, ca personalitate armonioasă, se realizează prin creație (*Idealul clasic al omului*, 1934). Concepția sa filozofică, influențată de formația sa neokantiană și fenomenologică, a fost totuși în coordonatele ei principale, bazată pe o viziune materialistă subiacentă ceea ce a și ușurat evoluția sa spre marxism în ultima perioadă a activității sale. Raționalismul și istorismul poziției sale au reprezentat o atitudine progresistă în epocă, iar umanismul a constituit coordonata fundamentală a întregii sale opere. V. a analizat, în evoluția lor istorică, categorii estetice fundamentale : frumosul, opera, creația, geniul, receptarea artistică, simbolul artistic, stilul, metafora etc., dovedind o fină și adîncă erudiție și formulînd numeroase puncte de vedere personale în *Dualismul artei* (1925), *Arta și frumosul* (1931), *Estetica* (1934—1936), *Probleme de stil și artă literară* (1955), *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957), *Studii de literatură comparată și universală* (1960), *Studii de literatură română* (1965), *Postume* (1966). Metoda de cercetare în istoria literaturii pornea de la o perspectivă comparativă, iar considerațiile sale concrete relevă o originalitate și un simț al intuiției critice remarcabile (Ion Barbu, 1935 ; Mihail Dragomirescu ; 1939 ; *Arta prozatorilor români*

1941 ; *Arghezi poet al omului*, 1964). Contribuțiile sale în domeniul esteticii datorează mult perspectivei axiologice, domeniu de care s-a preocupat și în mod special (*Introducere în teoria valorilor*, 1942 ; *Filozofia culturii*, 1944), ceea ce l-a condus la relevarea specificului valorii estetice, a ireducibilității și unicității ei, fără a scoate din contextul social problema constituirii ei. Originea artei este căutată, în acest sens, cu preponderență în muncă ; el va considera chiar în mod absolutizant, că „arta e forma cea mai perfectă a muncii omenești” și insistența asupra originalității artei nu-l va împiedica să fundamenteze teza relației dintre autonom și heteronom în procesul de creație, în operă și în receptare. Considerații dialectice vor călăuzi și analiza raportului dintre totalitate și structură, rațional și irațional, formă și conținut, determinism și libertate, temporar și etern, filozofie și poezie (*Poezie și filozofie*, 1943), aparență și esență, circulație și transmisie, intern și extern, ansamblu și detaliu, tradiție și stil, național și universal. Merită a fi reținute tezele sale privind definirea valorii ca un acord ideal între eu și lume, raport oricînd realizabil, chiar dacă trebuie să i se mai adauge și criteriul practicii care transformă posibilitatea virtuală într-una socială. După cum se vedește plină de subtilitate și ideea naturii areale a artei, definirea frumosului ca ideal intrucît el are o simplă realitate spirituală, este extraobiectiv și configurativ (în această definiție există însă o rămășiță a influenței hegeliene după care frumosul e considerat o pură aparență-idee, contrazisă de altfel în contextul operei gînditorului român). Procesul creației este studiat sistematic, oarecum schematizat, dar ideea sa de bază, aceea că opera se naște cu o finalitate precisă, ca produs al voinței creatoare a artistului și nu printr-o intuiție ira-

țională în sensul prezumției bergsoniene, al „tiraniei neprevăzutului” (Croce) sau al „intervenției dominante a subconștientului” (psihanaliza). Opera născută este, după V, un produs unitar și multiplu, înzestrat cu valoare, obținut prin cauzalitatea finală, dintr-un material, constituind un obiectiv calitativ nou, original, imutabil și ilimitat simbolic. Relația operei cu viața va fi învederată complex, iar influența materialismului istoric îl va călăuzi dintru început pentru ca stabilirea comparatistă a relației dintre național și universal să fie făcută prin evitarea limitelor vechiului comparatism. Contribuțiile sale vor fi notorii și în domeniul stilisticii, de care s-a ocupat aducând notabile contribuții în ultimii ani ai vieții. (I. P.)

Vico, Giovanni Battista (Giambattista) (1668—1744)

filozof, istoric, estetician, jurist, profesor de retorică (între 1704 și 1743) la Universitatea din Neapole, gânditor, citat printre fondatorii filozofiei istoriei și considerat un precursor al lingvisticii comparate și al folcloristicii moderne. Concepția lui V. despre societate pornește de la ideea existenței unei legi istorice universale, lege care determină caracterul ciclic al devenirii vieții sociale, fiecare ciclu cuprinzând trei vârste: „vârsta zeilor”, „vârsta eroilor” și „vârsta oamenilor” (corespunzătoare copilăriei, tinereței și, respectiv, maturității, din existența umană individuală). Tot un model triadic propune V. pentru distingerea etapelor în dezvoltarea activității sociale (primele popoare au întemeiat lumea artelor; au urmat filozofii și apoi bătrînii națiunilor care au întemeiat lumea științelor), precum și în evoluția limbii (limbi divine, mute; limbi eroice, bazate pe devize cavalești; limbi eroice, bazate pe vorbire). În conformitate cu această concepție generală despre societate, limbajul poetic

s-a născut înainte de cel al prozei, poezia fiind prima limbă comună a tuturor națiunilor. Separînd pînă la opoziție imaginația de intelect, susținînd că cele două laturi ale spiritului se dezvoltă una în dauna celeilalte, gânditorul italian afirmă că marii artiști apar în epocile *barbare*, în care predomină imaginația. (Homer, în plină *barbarie* antică; Dante, în Evul Mediu, noua epocă *barbară* a Italiei). În ciuda unor astfel de interpretări absolutizante și a schemelor rigide în care încadrează istoria societății, a artei etc., V. are, între altele, meritul de a deschide calea recunoașterii valorii artei primitive, a miturilor, a „înțelepciunii poetice”. B. Croce consideră opera lui V. ca fiind legată de reacția Renașterii împotriva formalismului și verbalismului scolasticii și, totodată, premergătoare romantismului. Op. pr.: *Principiile unei științe noi privind natura comună a națiunilor* (1725). (C. R.)

Viollet Le Duc, Eugène-Emmanuel (1814—1879)

arhitect francez și teoretician al arhitecturii funcționale a sec. al XX-lea, autor al celebrei formulări: „Orice formă a cărei motivare este imposibil de explicat, nu poate fi frumoasă”. Restaurator al unui mare număr de monumente arhitectonice medievale (restaurări a căror concepție excesiv raționalistă a fost viu criticată), V.L.D. a exercitat o influență remarcabilă prin elaborarea unor principii constructive care accentuează dependența esteticului forme de structura rațională a edificiului. Op. pr.: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-e au XVI-e siècle* (1854—1868); *Entretiens sur l'architecture* (1863—1872). (M. Br.)

virtuozitate

categorie ce definește capacitatea de rezolvare practică, în optime condiții, a proiectu-

lui unei structuri artistice. Atribuit esențial al artei interpretative (muzicale, teatrale, coregrafice etc.), v. poate fi extinsă, în anumite cazuri, și asupra tuturor domeniilor de creație care implică un înalt grad de tehnicitate. Se poate vorbi astfel de un *virtuoz* al sonetului, de *virtuozii* ai genului scurt etc. (L.)

Vischer, Friedrich Theodor (1807—1887) estetician german, autor al unui tratat în șase volume, *Estetica sau știința frumosului* (1847—1857) dintre care două volume consacrate frumosului și patru artelor. Urmaș și epigon al lui Hegel, V. a vrut să „modernizeze” sistemul dialectic al acestuia, dar de fapt l-a degradat într-o expunere scolastică, aridă, de natură metafizică și pozitivistă, divizată în nenumărate puncte și subpuncte, paragrafe, trimiteri și concluzii. Autorul însuși a repudiat ulterior majoritatea opiniilor acestei greoaie construcții idealiste. Deși posthegelian, V. s-a întors, în multe privințe, la ideile lui Kant și Schelling. Dintre concepțiile proprii, o amintim pe aceea despre soarta „imperului întâmplătorului” pe care îl distruge și îl asimilează toate formele spiritului, cu excepția frumosului, unde întâmplarea îmbracă anumite forme calme, supraviețuind. Menirea frumosului ar consta în netezirea contradicțiilor irezolvabile. În concepția lui, o credință metafizică înlocuiește deci raționalismul, iar arta și frumosul iau locul filozofiei și religiei. În privința istoriei artelor, V. dorește unirea orientărilor contemporane lui cu idealurile clasice. Lăudându-l pe Goethe și pe Schiller, el îl consideră pe Shakespeare primul dintre poeți. Esteticienii materialisti, printre care Cernișevski, au criticat aspru idealismul dogmatic al lui V. (I. I.).

vitrăliu

specie a artelor decorative care constă din asamblarea, într-o legătură de plumb, a unor fragmente de sticlă translucidă colorată în masă ori pe una sau ambele fețe și montate într-o armătură de fier. Servind ca fereastră, v. lasă să se filtreze o lumină colorată. De origine foarte îndepărtată (s-au găsit unele vestigii în Egipt, Asia Minoră și în ruinele romane), primele v. figurative provin din perioada carolingiană (Germania, Franța). În sec. XII—XV are o întinsă arie de răspândire în Germania, Austria, Anglia și mai ales Franța, unde se dezvoltă un important centru (la Chartres) ce ajunge la desăvârșire în sec. al XIII-lea. Arhitectura gotică, prin mărirea deschiderilor, favorizează evoluția desenului armăturii și complicarea compoziției. Tehnica v. se modifică în timp. Începând din sec. al XVI-lea se întrebuițează smalțul translucid colorat. În sec. al XX-lea, artiști de seamă, ca Matisse, Rouault, J. Villon, F. Lèger ș.a. se interesează de v., îmbogățindu-i tematica și tehnicile conform cerințelor artei moderne. (A. M. C.)

Vitruviu, Marcus Vitruvius Pollio (sec. I î.e.n.) arhitect roman despre care există date biografice puține și incerte. Se pare că a construit pentru Cezar mașini de război și fortificații și că a însoțit legiunile romane în Galia și Spania. Spre sfârșitul vieții a scris *De architectura*, cel mai vechi tratat care s-a păstrat din acest domeniu, autorul fiind de altfel, primul care a încercat un studiu analitic complet al arhitecturii ca artă. El a utilizat un sistem de categorii specifice domeniului, viziunea sa estetică implicând principiul *mimesis-ului*. Întrucît, prin tradiția greacă, arhitectura era strîns legată de filozofie (și, implicit de ansamblul cunoașterii teoretice), V. nu s-a mulțumit să scrie

o lucrare de pură specialitate, ci a cuprins, în cele zece cărți ale acesteia, numeroase considerații privind hidraulica sau mecanica, opinii filozofice, estetice etc. Considerind că frumusețea rezidă în primul rând în proporțiile antropomorfe, V. a conceput frumosul în arhitectură fie ca simetrie sau pură proporție, fie ca valoare a repetării părților constitutive și derivind deci din ritm, fie ca valoare finală, ca expresie a desăvârșitei execuții ș.a.m.d. De *architectura* constituie unul dintre cele mai importante puncte de referință în istoria concepțiilor privind arta edificiilor (C. R.)

viziune (artistică)

1. Mod specific al artistului de a vedea, simți și interpreta realitatea. 2. Sistem original și ireductibil de elaborare artistică, prin instituirea unui raport particular între universul imaginar al artistului și forma care exprimă acest univers. Ca sistem de elaborare, v. artistică creează și introduce mijloacele susceptibile să ordoneze raporturile de diferență, în totalitatea expresiei („v. dramatică, violentă, fantastică, onirică, miraculoasă etc.) și, de asemenea, principiile estetice și filozofice de natură să organizeze raporturile de diferență în ordinea formei (v. realistă, romantică, impresionistă, cubistă, naturalistă, supra-realistă etc.). 3. Sistem specific de raportare a artistului față de lume, dezvăluind un context categorial motivat din perspectiva sociologică, estetică, filozofică și epistemologică și care implică istoricitatea sistemului de referință în elaborarea structurilor imaginare, corelațiile viziunii artistice cu istoria gândirii sociale, științifice și filozofice, istoricitatea sistemului normativ în ordine etică și estetică, corelațiile artei cu nivelul tehnicii materiale, cu nivelul culturii și civilizației. 4. Cadru ireductibil al universului ima-

ginar al artistului, cod care explică alegerea subiectului, a tonalității, a procedeelelor, căile invenției, modul particular prin care conștiința artistului se leagă și intră în rezonanță cu istoria, cu funcțiile sociale ale artei și cu funcțiile estetice ale epocii. (D. M.)

vizualitate (Sichuarkeit)

denumire ce caracterizează, în opoziție cu *intropatia* * (Einfühlung), una din cele două direcții fundamentale ale dezvoltării teoriei estetice contemporane. În cadrul acestei direcții putem stabili legături între estetica fenomenologică *, estetica experimentală * și cea informațională *, estetica structuralistă * și în genere între acele poziții care pun accentul exclusiv pe formă, pe stabilirea și descrierea datelor fizice, obiectiv constatabile și măsurabile, ale operei de artă. Pentru adepții v. (termenul provine de la Konrad Friedler *), opera de artă este v. pură, realitate construită pentru a fi percepută, văzută ca obiect specific. Teoria v. subliniază necesitatea ca judecata axiologică să fie fundată pe rigoarea judecăților ontice, vizind exclusiv elementele formale și valorile de stil efective. Creația artistică e privită ca o activitate reificatoare, instauratoare a obiectului ca atare, ce trebuie analizat în sincronia structurilor sale, independent de semnificațiile sale posibile. Ca și *intropatia*, v. implică și ea, ca atare, o poziție unilaterală, ce absolutizează unele laturi și aspecte ale operei de artă, evidențiind încă o dată necesitatea unei viziuni sintetice, integrate unei viziuni filozofice cuprinzătoare, asupra esteticului. (V. E. M.)

Vigotski, Lev Semionovici (1896—1934)

psiholog sovietic, autor al cărții *Psihologia artei* (1925), care propune o viziune marxistă a psihologiei intrinseci structurilor artistice obiective, viziune critică în raport cu orien-

tările subiectiviste și formalizatoare, analitică, pe exemple din Krilov, Bunin și Shakespeare și sintetică prin reinterpretarea ideii „artei drept *katharsis*”. Op. pr.: *Gîndire și limbaj* (1934). (I. I.)

vocație

încăltație a individului obiectivată în valoarea rezultatelor activității lui profesionale și care face ca alegerea unui tip de activitate practică sau de studiu teoretic să permită afirmarea și dezvoltarea armonioasă a aptitudinilor. Termenul, apărut încă din antichitate, avea inițial sensul de decizie providențială asupra individului și presupunea un raport predestinat și emanent involuntar între artist și rezultatul activității sale. Evocată adesea de teoriile romanticilor și analizată de teoria psihologiei științifice, v. și-a îmbogățit sensurile, denotînd mai accentuat decizia individuală și prevăzînd un proces de autocunoaștere, o eficiență cucerită față de care vechiul termen de *chemare* rămîne un sens fără semn. Sensul vechi al v. ca îndeplinire a unei *misii* prin alegerea unei profesii a fost dezvoltat, raportîndu-se alegerea la efectele resimțite înim în exersarea adecvată a îndemînării și talentului conform activității sale. V., considerată inalienabilă în contextul formării conștiinței artistului, fie el creator sau interpret, semnifică totodată satisfacția dată de realizarea unor scopuri particulare într-o activitate dată, ea decurgînd din anumite cerințe obiective, căpătînd valoare originală, oferind imaginea înfăptuirii unui ideal. (L. D.)

voință artistică

expresie care desemnează capacitatea fizică, psihologică și spirituală a artistului de a crea un obiect estetic înzestrat cu valoare și durabilitate. Ca act intențional care se plasează în sfera axiologicului, v. a. implică elab-

borarea conștiință, conștiința rațiunii pentru care artistul tinde să-și realizeze sau să nu-și realizeze opera, a sentimentului care dă seama de valoarea estetică și morală a acestor acțiuni și care alimentează decizia de a acționa într-un anumit mod și într-o anumită direcție. V. a. presupune efortul fizic și spiritual și, deopotrivă, conflictul, în sensul rezistenței la rigorile unui anumit limbaj istoricește constituit. Distingem, astfel, între „voința de reprezentare,” în accepția tradițională, și „voința de exprimare”, în accepția modernă a teoriei semnificației. Opera de artă nu este produsul contemplației pure, ci al voinței (T. Vianu). Deși actele de voință ale artistului depind de hotărîrile pe care le ia și de motivația lor psihologică, ele sînt determinate, în ultimă analiză, de cîmpul condițiilor de viață istoric constituite de cultura artistică a creatorului, de intențiile și direcțiile normativității spirituale, proprie unei epoci. (D. M.)

Volkeit, Johannes (1848—1930)

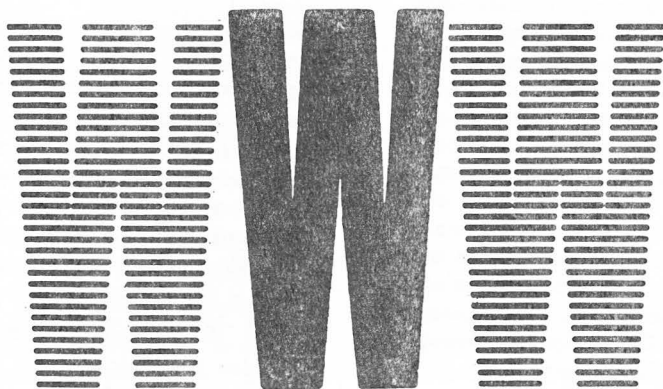
filozof german. Profesor la Universitatea din Leipzig. Unul din cei mai de seamă sistematizatori ai domeniului esteticii. Se bazează pe un punct de vedere psihologic, însă ține seama și de cuceririle esteticii clasice reprezentate de Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Ed. Von Hartmann. Alături de Lipps, este cel mai reprezentativ teoretician al intropatiei* (*Einfühlung*) însă depășește subiectivismul, accentuînd și importanța obiectului estetic. Fenomenul estetic este un dat specific, totuși el este în interdependență cu toate domeniile culturii, în sinul căreia arta ocupă un rang înalt de spiritualitate. Obiectul estetic, ca să deștepte intropatia, adică proiectarea subiectului în obiect, trebuie să îndeplinească o serie de norme. Cea mai importantă este unitatea dintre formă și con-

ținut, din care rezultă caracterul de întreg organic al obiectului, în sinul căruia varietățile formează o unitate animată de o năzuință lăuntrică. Obiectul estetic se adresează lumii simțurilor, însă prin ele deșteaptă cele mai înalte facultăți spirituale. În valoarea estetică subiectivitatea și obiectivitatea conlucrează, însă latura subiectivă are preponderență: „Fiindcă valoarea estetică se realizează în sinul spiritualității subiective. Aici, și nu în obiect, este terenul în care se produce valoarea estetică”. Valoarea supremă a operei de artă constă dintr-un conținut uman-semnificativ, care duce la o concepție asupra vieții. În monumentalul său *Sistem de estetică* V. tratează cu amplitudine și amănunțime cele mai variate aspecte ale problematicei estetice. În filozofie reprezintă poziția unei metafizici critice. Op.: *System der Ästhetik*, 3 vol.; *Das ästhetische Bewusstsein*; *Ästhetik des Tragischen*. (L. R.)

Voltaire, François-Marie Arouet (1694—1778)

filozof și scriitor iluminist francez, reprezentativ în estetică atât prin concepțiile sale, cât și prin activitatea de creație, reflectând o viziune pe cât de neunitară pe atât de intens polemică în raport cu reprezentările epocii. Caracterul dual al gândirii sale, reflectat în deismul său filosofic, marchează și ideile sale

estetice. „Filosofia istoriei”, pe care o opune providențialismului, se reflectă în considerarea caracterului istoric determinat al gustului, considerat în diversitatea sa, cum și analiza evoluției culturii artistice a popoarelor. Aici este implicată imaginația, influențată de evenimentele istorice, artelor cunoscând și ele revoluții în conflictul dintre nouitatea expresiei lor și tendința conservării unor valori tradiționale. V. pledează totuși pentru principii estetice ferme, ca mijloc de a se evita haosul ideilor, și, ca urmare, se întoarce indirect, la afirmarea caracterului anistoric al normelor estetice ceea ce va explica și atitudinea contradictorie față de dramaturgia lui Shakespeare. Militant în spiritul mișcării iluministe, V. este în opera sa un conservator, refuzul normei estetice clasice a triplei unități din tragedia franceză a sec. al XVIII-lea fiind caracterizat de el drept o „erezie literară”. S-a preocupat, cu aceeași inconsecvență, de valorile educative ale artei. Prin opera sa, V. a revalorificat genuri și direcții estetice căzute în desuetudine sau ignorate, cu deosebire modalitățile satirei sociale, ca și pe cele ale prozei fantastice sau poeziei filozofice cu rezonanțe retorice. Op. pr.: *Dicționar filozofic* (1764); *Tratat despre toleranță* (1763). (M. Na.)



Wagner, Richard (1813—1883)

compozitor german, dramaturg, interpret și teoretician al artei, proeminentă personalitate a romantismului muzical. În opoziție cu estetica teatrală a timpului, W. încearcă să realizeze în spiritul sincretismului romantic, o sinteză a poeziei, muzicii, dansului și regiei pentru a exprima într-o formă artistică nouă un conținut „pur uman”. Astfel, sensibilitatea spectatorului urmează să fie stimulată și amplificată prin mijloace care acționează psihologic (extinderea orchestrei, înlocuirea uverturii cu preludiul, melodia infinită, leitmotivul, distanțarea într-un timp și spațiu fabulos, recitativul). El împrumută, pentru lucrările sale subiecte din mituri de inspirație populară, elaborează subiecte cu un cadru structural analog cadrului muzicii, utilizând versuri scurte, fără rimă, punând în valoare anumite cuvinte sau expresii esen-

țiale care apar ca motive conducătoare. Drama muzicală de acest fel urmează să fie nucleul acelei opere naționale, „unice și indivizibile” care să fie pentru germani ceea ce fusese pentru greci tragedia antică. De aici și unele similitudini cu aceasta (comentariul dramatic similar acțiunii corului antic, resuscitarea unor vechi mituri și supradimensionarea eroică a personajelor, exaltarea virtuților etnice și permanența temei simbolice a libertății umane). Fire contradictorie, inconsecventă, cu veleități mesianice, W. a oscilat între violența primitivă a pasiunii și voinței și tristețea lirică, între dinamismul acțiunii eroice și meditația pesimistă (oscilație tulburător mărturisită de tetralogia sa *Inelul Nibelungilor*, 1874), după cum, în evoluția concepției sale social-politice a trecut, de la ideile republicane ale mișcării *Tinăra Germanie*, la „dreapta hegeliană” și la rasismul

lui Schopenhauer și Gobineau. Exercitându-și influența și în prezent, teatrul din Bayreuth, construit sub exigențele noii sale concepții despre spectacolul teatral și drama muzicală, gazdă anuală a unui Festival de ecou, creația lui W. se mai remarcă prin accentuarea forței expresive a cromatismului, valorificarea umorului de resursă populară (*Maestrul cântăreți din Nürnberg*, 1867), înnoirea raportului interpret-spectator. Inovațiile sale teoretice și practice au deschis drum simbolismului*, impresionismului* și expresionismului*. Op. pr.: *Arta și revoluția*; *Opera de artă a viitorului*; *Operă și dramă* (M. Na.)

Weisse, Christian Herman (1801—1866) filozof și estetician german. A elaborat, pornind de la Hegel, o teologie speculativă ce integra concepția cu tendințe laic panteiste a acestuia despre caracterul intern al Absolutului, într-o noțiune creștin-teistă a lui Dumnezeu. Sistemul său filozofic triadic se ocupă de ideea de Adevăr, de Frumusețe și de Dumnezeu, în această accepție. Cele trei opere principale ale sale, *Grundzüge der Metaphysik* (1835), *System der Ästhetik* (1830) și *Philosophische Dogmatik* (1855—62) corespund acestei diviziuni. (V. E. M.)

Winckelmann, Johan Joachim (1717—1768) arheolog și estetician german, întemeietorul istoriei artelor plastice. W. inaugurează o nouă optică în interpretarea artei epocilor trecute, renunțând la anecdota și preconizând studiul operei de artă în sine, prin efortul de a înțelege limbajul ei specific. Studiind arta Greciei antice, W. își exprimă, într-un scurt dar important eseu, *Considerații despre imitarea operelor grecești în pictură și în sculptură* (1755), admirația față de idealul estetic al artiștilor greci pe care îi propune drept model artiștilor din vremea sa.

Ideile expuse în această lucrare și-au pus pecetea pe concepția estetică a unei întregi serii de gânditori și artiști precum Lessing, Schiller, Kant, Hölderlin, Goethe ș.a. Considerațiile din acest eseu vor fi reluate și adâncite în monumentală sa *Istorie a artei antice* (1764), care a exercitat o mare influență nu numai asupra întregii istorii ulterioare a artei, ci și asupra esteticii idealiste în genere. W. creează premisele pentru clasificarea și periodizarea artei antice dind totodată o primă formulare a conceptului modern de stil. În centrul concepției sale estetice se află categoria aristotelică de *mimesis*, înțeleasă însă nu în sensul unui naturalism manierist, al copierii sau simplei calchieri a unui prototip natural, ci în sensul unei reflectări a realului, ca proces de scoatere la lumină a esenței implicite a oricărui obiect, deci prin conlucrarea unor procese de generalizare și abstractizare a proprietăților individuale. Frumosul artei, secundar față de cel natural și față de prototipul său ideal, de origine divină (idee de sorginte platoniciană), constă astfel, după W. în „ideea, făcută vizibilă, a perfecțiunii”. Artistul realizează „frumusețea ideală” (termen ce va fi preluat de Lessing), numai în măsura în care reușește „să zugrăvească modelul cu asemănare, dar, în același timp, mai frumos”. Alte op.: *Disertația despre capacitatea de percepere a frumosului în artă și despre educația acesteia* (1763). (V. E. M.)

Wölflin, Heinrich (1864—1945)

istoric de artă german, elev al lui Jacob Burckhardt, influențat de Konrad Fiedler și Adolf von Hildebrandt. A ajuns la formularea unui sistem critic propriu, cunoscut mai ales prin lucrarea sa, *Principii fundamentale ale artei* (1915). Pe baza unei cercetări minu-

țioase privind istoria artelor plastice în sec. XVI-XVIII, sînt formulate o serie de principii generale privind relația dintre opera de artă și epocă, legăturile interne ale evoluției fenomenului artistic, constituirea și evoluția valorilor. După cum va remarca Tudor Vianu, punctul de vedere genetic, deși nu lipsește, este însă metodologic neglijat. Ideea sa de bază, aceea că în epoci diferite (Renaștere și baroc în cazul de față) oamenii văd în mod diferit, este demonstrată cu ajutorul unui model strict formal ceea ce evident schematizează fenomenul artistic, în genere mult mai complex, dar oferă o structurare nu lipsită de semnificație. Cele cinci cupluri categoriale: linear și pictural, reprezentare plană și profunzime, formă închisă și deschisă, multiplicitate și unitate, claritate și neclaritate sînt puse în slujba caracterizării stilurilor clasic și baroc iar în *Revizuirea* (1933), W. va insista asupra dinamicii procesului de valorizare, în legătură cu relația dintre obiect și subiect, cu evoluția gustului. (I. P.)

Worringer, Wilhelm (1881—1965)

profesor de istoria artei la diferite universități elvețiene și germane, unul dintre promotorii esteticii spiritualiste a *stilului* de la începutul secolului. În studiile *Abstracție și intropatie* (1908) și *Geneza și natura goticului* (1911), W. urmărește o reabilitare istorică, teoretică și metodologică a „voințelor de formă” abstracte (primitive, orientale, medievale), antinomic opuse pornirilor clasice (elene și renesanțiste). Apologet al spiritualității nordic-gotic-germanice, W. devine ulterior un teoretician al expresionismului german, situat de astă dată la antipodul impresionismului (vezi studiile reunite în 1956 în volumul *Întrebări și contrăntrebări*). W. pledează pentru arta abstractă veche și modernă cu mijloacele unei dialectici idealiste,

concomitent dinamice și mecanice. Alte op.: *Lukas Cranach* (1908); *Ilustrația de carte veche germană* (1912); *Arta egipteană* (1927); *Grecia și goticul* (1928). (I. I.)

Wundt, Wilhelm (1832—1920)

psiholog, fiziolog și filozof german, fondatorul psihologiei experimentale și al demopshologiei (psihologia popoarelor). W. a debutat în cercetările sale prin studiul experimental al percepțiilor dar a părăsit experimentalismul propriu-zis, urmărind cercetarea conținutului conștiinței și al structurilor specifice acestora și stabilind un plan de generalitate manifestă a fiecărui proces („compusul psihic”) prin sinteza elementelor din care este format și care se combină mereu altfel (fuziune, complicare, asimilare sau confluență). W. consideră introspecția ca fundamentală pentru cercetarea psihologică dar ea trebuie să fie amplificată metodic de experiment și de istoria umanității, numai din perspectiva unității acestora putînd fi sesizată relația formă-conținut a fiecărui proces, unitate care permite și formularea relației sentiment-gîndire precum și stabilirea elementelor tipice pentru experiența interioară. Psihologia ca știință a experienței imediate (experiență permițînd sesizarea combinării elementelor în psihic) cercetează nu numai un conținut (obiectul experienței) ci și felul cum este cunoscut acest conținut (subiectul cunoscător), conform conexiunilor tipice dintre procese (relațiile voinței cu sentimentul și emoția), conexiuni care, întrevăzute în relația indivizilor compunînd marile comunități, caracterizează popoarele. De aici concluzia lui W. asupra necesității ridicării psihologiei la cercetarea „acelor procese psihice care se află la baza dezvoltării generale a comunităților umane și prin care se făuresc produse spirituale co-

mune, de valoare universală", știința demopsihologiei avînd ca obiect studiul „sufletului poporului", adică tocmai conexiunea proceselor psihice a tuturor conștiințelor individuale. Metoda de cercetare a unui asemenea obiect îi era oferită de limbaj (considerat drept fenomen psihofizic de comunicare interindividuală), de mit (manifestare a capacității imaginative a popoarelor obiectivată în mod specific în artă și religie) și de obiceiuri (manifestări structurante ale societății, dreptului, culturii și istoriei). Concepînd patru perioade evolutive ale umanității (perioada primitivă, perioada totemică, perioada eroilor și zeilor și perioada evoluției către umanitate), W. a încadrat originile vieții expresive a psihicului, începuturile gîndirii mitologice și ale artei în prima perioadă, subordonînd esența artisticului unei fuziuni cvasisincretice a asociațiilor reprezentative cu sentimentele. Această fuziune, realizată atît în planul elaborării formei artistice cît și în cel al receptării ei, era îndeplinită de apersepția animatoare specifică intropatiei (Einfühlung). În definirea *Einfühlung*-ului W. imaginează un proces

ambivalent de la reprezentare la elaborarea formei și de la receptarea formei la reprezentare, proces în care apersepția animatoare impune afectivitatea formei artistice și realizează, pentru individ, combinarea elementelor constitutive ale formei (culori, sunete etc.) în ritmicitatea care le face sesizabile și prin influența lor asupra afectivității. Reducerea varietății expresiei artistice la procesul vital al mișcării expresive (*Ausdrucksbewegung*), reducerea imaginației la un fenomen psihologic-etnologic și a spiritualității artisticului la expresia unei *activități de joc* (*spielende Beschäftigung*) și la generalitatea mitului, dau concepției estetice a lui W. o finalitate psihologizantă, împiedicîndu-l să adincească problema specificului artelor și evoluția lor, influența artei asupra spiritualității evolute a omului, legăturile dintre limbaj și artă etc. Op. pr.: *Beitrage zur Theorie der Wahrnehmung* (1853); *Grundzeuge der physiologischen Psychologie* (1873); *Grundriss der Psychologie* (1896); *Volkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus, Sitten* (1900—1920). (L.D.)



Zarifopol, Paul (1874—1934)

eseist român, de orientare generală raționalistă. Opiniile sale estetice, laolaltă cu exprimarea acută critică a unor idei privind o sferă largă de valori culturale, sînt cuprinse în volume de eseuri: *Din registrul ideilor gingașe* (1926), *Despre stil* (1928), *Artiști și idei literare române* (1930), *Încercări de precizie literară* (1931), *Pentru arta literară* (1934). Ultimul volum îl exprimă cel mai pregnant sub raportul ideilor estetice. Z. n-a elaborat un sistem estetic încheiat, însă contribuția sa este remarcabilă în direcția reliefării *autonomiei estetice* a artei, a coordonatelor ei specifice. Toate opiniile pe care Z. le-a exprimat cu privire la artă sînt dominate de ideea prestigiului pe care trebuie să-l aibă specificitatea acesteia, de perspectiva imanenței ei estetice. „Se poate nădăjdui că chiar inteligențelor ele-

mentare le stă în putere să se lumineze într-atît ca să vadă că e normal și oarecum obligator să interpretezi arta mai întîi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă și nu de altă”. (*Pentru arta literară*). Insistența cu care Z. a subliniat necesitatea de a interpreta opera de artă în primul rînd din perspectiva autonomiei ei estetice (referindu-se cu precădere la operele literare) nu poate fi calificată drept o poziție estetizantă. Dimpotrivă, Z. a ținut să facă o distincție necesară și binevenită, între noțiunile *estetic* și *estetism*. „Nu-mi pare posibil să nu existe oameni cărora le e clar că, a considera arta estetic, nu are nimic a face cu mofurosul estet” (*Pentru arta literară*). În fond, stăruința lui Z. asupra coordonatelor specifice ale artei înseamnă exigență față de recunoașterea autenticității operei de artă, a calității ei propriu-zis artistice.

Înzestrat cu o sensibilitate artistică modernă, erudit cultivată, incisivă, repudiind dulceața sentimentală, Z. s-a înscris în perimetrul ideilor estetice românești interbelice, alături de alți teoreticieni de prestigiu, ca un militant raționalist pentru emanciparea esteticului. (Gr. S.)

Zimmermann, Robert (1824—1898)

estetician german, principal discipol al lui Herbart și reprezentant al *formalismului abstract*. Încercând să sistematizeze ideile formalismului herbartian, Z. elaborează o vastă istorie a esteticii (1858), în care dezvoltă o

critică a tuturor încercărilor estetice, cu intenția mărturisită de a demonstra permanent eșecul și eroarea unei „estetici de conținut” și de a pune peste tot în evidență adevăratele sau presupusele tendințe spre formalismul estetic, ca singura direcție teoretică valoroasă. Odată cu elaborarea propriei sale estetici generale ca știință a formei (1865), Z. încearcă să desăvârșească și să extindă în mod sistematic formalismul estetic. Op. pr. : *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (1858) ; *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865). (V.E.M.)

Zola, Emile — v. Naturalism.

INDICE DE NUME

Achim, I. — 114
 Achiței, Gh. — 114
 Aderca, F. — 14, 112
 Adorno, Th. — 15—16, 211,
 219, 239
 Alain, E. — 17, 291
 Alberti, L. — 17, 27, 111, 297
 Alecsandri, V. — 111, 306
 Alexandrescu, S. — 331, 352
 Aler, J. M. — 18
 Alfieri, V. — 247
 Alicata, A. — 248
 Alonso, D. — 335
 Alpatov, M. — 302
 Alsleben, D. — 117
 Altagor — 205
 Althusser, L. — 326, 336, 339
 Aman, Th. — 93
 Amiel, H. — 356
 Anacreon — 20

A

Andreescu, I. — 355
 Andrei, P. — 192
 Anghel, D. — 323
 Angrand, Ch. — 248
 Ansermet, E. — 241
 Antokolski — 334
 Apollinaire, G. — 24, 81, 257,
 258, 278, 329, 342
 Apostoleanu, I. — 285
 Aragon, L. — 86, 273, 342.
 Archipenko, A. P. — 121
 Arcos, R. — 360
 Arghezi, T. — 88, 109, 128,
 182, 232, 323, 355
 Aristarco, G. — 29
 Aristotel — 13, 27, 29—30, 31,
 36, 57, 70, 98, 111, 135, 155,
 161, 196, 197, 209, 225, 228,
 240, 265, 271, 273, 280, 291,
 293, 298, 301, 310, 353, 356

Arnauld, A. — 187
 Arnold, W. — 93
 Arp, H. — 33, 86, 322, 342
 Arp, J. — 71
 Artaud, A. — 30, 169, 342

Auerbach, E. — 39, 228, 335
 August, S. — 161, 313
 Augustin, Sfintul — 27, 111,
 134, 240
 Aurier, A. — 324

B

Baba, C. 93
 Bach, J. S. 73, 171, 240, 247,
 273, 281
 Bachelard, G. 42, 219, 331
 Bacovia, G. 88, 121, 323
 Badeschi, G. 90
 Bajó, A. 87
 Balanchine, G. 43
 Balázs, B. 42—43
 Baldensperger, F. 43
 Ball, H. 86
 Balla, G. 137
 Ballard, E. G. 166, 318
 Bally, Ch. 207, 335
 Bălotă, N. 114
 Balzac, H. 44, 106, 177, 221, 283,
 293, 355
 Banfi, Antonio 44
 Banville, Th. 216, 262
 Barbu, I. 108, 355
 Barbusse, H. 332
 Barițiu, G. 44—45, 111
 Barlach, E. 121
 Barrault, L. J. 131, 261, 348
 Barthes, R. 46, 68, 208, 317,
 319, 336, 339
 Bartók, B. 16, 44, 53, 241
 Bartolini, L. 247
 Basch, V. 46, 48, 201
 Bastide, R. 339.
 Baudelaire, Ch. 46—47, 87,
 126, 216, 256, 262, 270, 273, 291,
 321, 323
 Baudouin, 285
 Baumgarten, A. 48, 83, 111

Bayer, R. 48, 134
 Bălan, G. 114
 Bălcescu, N. 298
 Bărnuțiu, S. 48—49, 111, 112
 Beardsley, A. 191
 Beardsley, C. 49, 337
 Beethoven, L. von 43, 44, 46,
 177, 279, 353, 356
 Beckett, S. 13, 15, 16, 99
 Beckmann, M. 121
 Béjart, M. 43
 Bell, Clive 49
 Belinski, V. G. 49, 66, 111, 293,
 333
 Belii, A. 129
 Benedetto, C. — 369
 Benn, G. 121
 Bense, M. 34, 49—50, 51, 67,
 77, 116, 117, 131
 Bentoiu, P. 114
 Beréndei, D. 50
 Berg, A. 16, 39, 97, 121
 Bergson, H. 50—51, 71, 176,
 181, 265, 266, 283, 291, 352,
 357
 Berkeley, G. 170
 Berlioz, H. 279
 Bernard, C. 244
 Bernard, E. 145, 233
 Berthelot, M. 244
 Betteloni, V. — 367
 Bill, M. 33
 Birkhoff, G. D. 51, 117, 124,
 143, 337
 Biaga, L. 52—53, 112, 120,
 121, 128, 198, 225, 226, 273,

280, 300, 329, 338, 355, 356.
368

Blasis, C., 43.
Blanchot, M., 331.
Bleyl, F., 198.
Bloch, E., 53—54.
Blok, A. A., 323.
Blondel, J. F., 28.
Bloomfield, L., 206.
Boccaccio, 106.
Boccioni, U., 137.
Boetius, 240.
Bogdan, R., 114.
Bogdanov, A., 282.
Böhme, H., 47.
Boileau, N., 54, 69, 92, 161,
264, 272, 273, 279, 280, 291,
356.
Bolintineanu, D., 169.
Bolliac, C., 54, 111.
Bonhefdy, C., 183.
Bonington, R., 172.
Bonnard, P., 16, 242.
Borodin, A. P., 334.
Bosch, S., 53, 63, 97, 149, 362
Botez, D., 329.
Boucher, Fr., 93, 302.
Bouglé, G., 280.
Bouhours, F., 54—55, 175, 272.
Baulez, P., 97, 241.
Bourdieu, C., 328.
Brandt, K., 59.
Brauner, V., 342.

Calamundrei, — 29
Calder, A. — 33, 185, 256, 315
Calloït, J. — 63, 149
Campanella, Th. — 60, 297
Campra, A. — 44

Braque, G., 24, 43, 53, 55, 71,
81, 89.
Brăiloiu, C., 55.
Brâncuși, C., 55, 93, 128, 177,
185, 281, 315, 361.
Breazu, M., 56, 84, 113.
Brecht, B., 53, 56, 99, 108, 121,
298, 348.
Brémond, H., 56—57, 78, 197,
272, 291.
Bréntano, F. — 57, 363
Bréton, A., 37, 57—58, 78, 86,
273, 279, 342.
Brion, M., 12.
Briusov, 186, 323.
Broad, C. D., 159.
Brocard, 335.
Brod, M., 121.
Brook, P., 348.
Brueghel, Pieter cel Bătrîn,
147, 218.
Brunetière, V., 327.
Bruno, G., 58, 291.
Bryen, C., 176.
Büchner, G., 301.
Buffon, G., 58.
Bunin, J. A. — 372.
Bürger, G. A., 340.
Burke, E. 59.
Burckhardt J. — 58—59, 249,
375
Burri, B., 346.
Butor, M., 251.
Buzzatti, D., 13.

C

Camus, A. — 13, 99, 115, 250,
356.
Cantemir, D. — 61, 111
Canova, A. — 247
Capella, M. — 36

Capuano, L. — 367
 Caracostea, D. — 109
 Caragiale, I. L. — 13, 62, 71,
 73, 111, 128, 142, 184, 191, 215,
 223, 293, 311
 Carra, C. — 137
 Carracci, L. — 101
 Carriera, R. — 93
 Carsavina, T. — 43
 Cassavetés, J. — 68
 Cassirer, E. — 63, 201, 202,
 261, 317
 Cassou, J. — 13
 Castelvetro, L. — 272, 291
 Caudwel, Ch. — 64
 Călin, Vera — 114
 Călinescu, G. — 46, 64—65,
 70, 72, 84, 112, 113, 127, 173,
 208, 255, 272, 292, 304, 308,
 312, 339, 343
 Călinescu, M. — 114
 Ceaikovski, P. I. — 34, 44
 Ceaușescu, N. — 246, 263, 276
 Cehov, A. P. — 146, 293, 333
 Cernîșevski, N. G. — 66, 111,
 211, 265, 293, 333, 356, 370
 Cervantes, M. — 106, 263,
 293, 312, 351
 Cézanne, P. — 55, 81, 82, 123,
 149, 172, 173, 177, 225, 292,
 324
 Chagall, M. — 53
 Châgrin, I. F. — 247
 Chardin, T. — 93
 Charpentier, Fr. — 280
 Chavanes, P. — 292, 324
 Chendi, I. — 311
 Chéret, J. — 16
 Chesterton, G. — 66—67
 Chinard, J. — 247
 Chirico, G. — 24, 342
 Chomsky, N. — 116
 Chopin, F. — 205

Cicero — 59, 225, 232, 284,
 298, 299
 Cimabue — 278
 Cioculescu, S. — 113, 184
 Cioran, E. — 357.
 Cipariu, T. — 285
 Ciulei, L. — 348
 Cîmpeanu, P. — 114
 Claudel, P. — 98
 Cobar, N. — 63
 Cohen, H. — 63
 Cohen, J. — 207
 Cohn, F. — 278
 Coleridge, S. T. — 71, 291
 Colet, L. — 125
 Colletti, L. — 90
 Collison, J. — 277
 Colpi, H. — 252.
 Comarnescu, P. — 113, 193.
 Combarieu, J. — 241.
 Comte, A. — 72, 244, 328,
 345.
 Conachi, C. — 21.
 Condorcet, M. J. — 280.
 Confucius — 111.
 Conrad, J. W. — 115, 116, 139,
 163.
 Constable, J. — 172.
 Constantinescu, P. — 44, 113.
 Conta, V. — 111, 191.
 Corax — 298.
 Corbière, T. — 87, 323.
 Cordescu, Florica — 93.
 Corinth, L. — 316.
 Corneille, P. — 69.
 Corpora, A. — 176.
 Corot, J. — 47, 149.
 Costin, Miron — 111.
 Coșbuc, G. — 77, 128, 142,
 169, 191, 208, 311.
 Courbet, G. — 211.
 Cousin, V. — 264.
 Cousturier, L. — 248.

Coypel, Ch. — 346.
 Coysevox, A. — 69.
 Craig, E. G. — 77—78.
 Crane, W. — 277.
 Creangă, I. — 128, 142, 209.
 Crisi, C. — 43.

Dacier, M. — 280
 Dali, S. — 342
 Damandian, Cik — 63
 Dante — 94, 106, 140, 280,
 361
 D'Annunzio — 20
 Dario, R. — 323
 Darwin, Ch. — 87, 105, 136,
 151
 Daudet, A. — 244, 320
 Daumier, H. — 16, 63, 147,
 149, 293, 311
 David, J. L. — 247
 Davidescu, N. — 324
 Deaghilev, S. — 43
 Debussy, C. — 25, 173, 182
 De Falla, M. — 44
 Della Volpe, G. 81, 90—91
 Delacroix, E. — 47, 92, 149,
 172, 247.
 Delacroix, H. — 89—90, 286
 Delaunay, J. — 12, 24, 53, 214,
 257, 258
 Delavrancea, B. — 90
 Deleanu, I. — 111
 Delibes, L. — 44
 Delorme, Ph. — 28
 Degas, H. — 172
 Deledda, G. — 367
 Demetrescu, A. — 91
 Demetrescu, T. — 323
 Democrit. — 111
 Demostene — 38
 Denis, M. — 128, 130, 233, 242,
 267

D

Croce, B. — 30, 39, 45, 65, 78,
 80—81, 83, 90, 140, 148, 181,
 196, 197, 264, 291, 313.
 Crohălniceanu, Ov. — 114
 Cross, E. — 248.
 Cuclin, D. — 82, 113, 241.

Densușianu, O. — 91, 112, 323
 Deonna, V. — 280
 Derain. — 24, 53
 De Sanctis, Fr. — 80, 88,
 91—92, 148, 248
 De Saussure, F. — 206, 318,
 336, 337
 Descartes, R. — 49, 92, 203.
 De Sica, V. — 248
 Dessoir, M. — 93, 111, 299,
 344, 362
 Dewy, J. — 93—94, 178, 179,
 357
 Dickens, Ch. — 67, 293
 Diderot, D. — 62, 94—95, 106,
 111, 123, 153, 234, 265, 291, 293,
 333, 356
 Dilthey, W. — 63, 95—96, 150,
 181, 324, 332, 357
 Dima, Al. — 96, 112, 113, 114
 Dimitrescu-Iași, C. — 96, 111,
 191, 192
 Dine, J. — 275
 Disney, W. — 22
 Djuvara, Al. — 191
 Dobroliubov, N. A. — 66, 96—
 97
 Doesburg, Van Th. — 33, 93,
 233
 Domenach — 356
 Dombrowski, S. — 207
 Doré, P. — 149
 Dorfles, G. — 97, 339

D'ors, E. — 45
 Dosoftei — 111
 Dostoievski, F. M. — 13, 115,
 123, 146, 243, 355, 356
 Dragomirescu, M. — 61, **97—**
98, 112, 191, 197, 336, 337
 Dubos, J. B. — **99**, 280
 Duchamp, M. — 86, 223, 256,
 275
 Dufrène, Fr. — 205
 Dufrenne, M. — **99—100**, 105,
 115, 116, 163, 177, 207, 227,
 238, 271

Eco, J., — 20, 68, **101—102**, 110,
 141, 160, 255, 274, 317, 320, 326,
 338, 361
 Ehrenfelds, Von Ch., — 141.
 Eichenbaum, B., — 281
 Eichrodt, L., — 51.
 Eisenstein, S. M., — **103**, 356.
 Elgar, Fr., — 12.
 Eliot, T. S., — **104**, 273, 274, 323.
 Elssler, F., — 43.
 Elvard, P., — 273, 342.
 Eminescu, M. — 46, **104—105**,
 111, 128, 142, 160, 191, 232—
 233, 285, 356, 361.

Faguet, E., — 173, 278.
 Farago, E. — 323.
 Faulkner, W. — 355.
 Faure, E. — **123**, 141.
 Fautrier, J. — 476.
 Fechner, G. Th. — 38, 51, **124**,
 226, 253, 286, 287, 337.
 Fénéon, F. — 248, 280.
 Ferrara, D. — 43.
 Feuerbach, L. — 18, 215.
 Fibonacci, L. — 253.

Dufy, R. — 24, 25, 130, 346
 Duhamel, G. — 360
 Dumitrescu-Buşulenga, Zoe —
 114
 Duncan, Isadora — 43, 87
 Dürer, A. — 92, 93, 97, **100**,
 106, 147, 260
 Durkheim, E. — 201
 Durtain, L. — 360
 Duvignaud, J. — 329
 Dvorak, A. — 95

E

Empedocle, — 298.
 Enescu, G., — 128, 241.
 Engels, Fr., — 29, 32, 62, 66, **106**,
 206, 220, 221, 281, 293, 295, 296,
 337, 355.
 Ensor, J., — 278, 324.
 Epicur, — 155.
 Eratostene, — 155.
 Ernst, M., — 16, 71, 86, 342.
 Escarpit, R., — 328.
 Eschil, — 30, 38, 69, 106, 109,
 237, 249, 356.
 Esenin, S. A., — 323.
 Euripide, — 30, 69, 356.

F

Fichte, J. — 160, 194, 252, 311,
 313, 314, 351.
 Fidias — 69, 216.
 Fiedler, K. — 49, **124—125**, 128,
 344, 375.
 Filimon, N. — 111, 293.
 Finkelstein, S. — **125**.
 Fischer, E. — **125**, 281.
 Flaubert, G. — 20, **125—126**,
 244, 283, 291, 293, 301, 310.

Fleisher, O. — 22.
 Flora, Fr. — 108.
 Florian, M. — 112, **126**.
 Florescu, B. — **126**.
 Florescu, V. — 299.
 Focillon, H. — 48, **126—127**,
 141.
 Fogazzaro, A. — 367.
 Fondane (Fundoianu), B. — 13,
 324.
 Fontaine, P. — 247.
 Fontenelle, B. — 280, 301, 337.
 Forain, J. L. — 63.
 Forster, J. G. — **129**.
 Foucault, M. — 251, 336.
 Fourier, Ch. — 219, 220.
 Fox, R. — **130—131**.

Gaál, G. — 113, **138**.
 Gallé, E. — 335.
 Gabo, N. — 74.
 Galilei, V. — 240.
 Gantner, J. — **138**.
 Garaudy, R. — **139**.
 Gauguin, P. — 20, 130, 191,
 233, 242, 248, 278, 234.
 Gautier, Th. — 20, **139**, 262.
 Gavarni. — 63.
 Geiger, M. — 95, 115, **139—140**
 163, 227.
 Georgescu, P. — 114.
 George, Șt. — 18, 273, 323.
 Gentile, G. — 90, **140**, 321.
 Gessner, S. — 169.
 Gheorghiu, M. — 114.
 Gherea-Dobrogeanu, C. — 33,
 84, 112, 135, **142—143**, 165, 191,
 275, 281, 289, 290, 308, 329,
 349.
 Gherea-Dobrogeanu, I. — 113.

Francastel, P. — **131**, 207, 281,
 320, 328, 331, 336, 338.
 France, A. — 107, 173.
 Frank, H. — 51, 67, 117, **131**,
 320.
 Freienfels-Müller R. — 286,
237—238, 340.
 Freiligrath, F. — 221, 224.
 Freyer, H. — 337.
 Freud, S. — 78, 87, **131—132**,
 145, 218, 219, 227, 285, 286, 287,
 291.
 Friedler K. — 371.
 Friedrich, H. — 162, 171, 339.
 Fromm, E. — **132—133**.
 Frunzetti, I. — 114.
 Fry, R. — 49, **135**.
 Fucks, W. — 50, 117.

G

Ghyka, M. — 124, **143**, 336,
 337.
 Giacometti, P. — 342.
 Gibson, J. — 247.
 Gide, A. — 20, 219, 325.
 Gilson, E. — **143**, 264.
 Giotto — 278.
 Gluck, C., W. — 44.
 Gobineau, — 375.
 Goethe, J. W. — 96, 98, 106,
144, 149, 158, 159, 161, 218,
 221, 243, 247, 252, 280, 293,
 312, 313, 320, 322, 340, 370, 375.
 Gogh, V. — 120, 130, **145**, 188,
 191, 248, 282.
 Gogh, Th. — 145.
 Gogol, N. V. — 49, 123, 124,
 293.
 Goldmann, L. — **145**, 207, 281,
 326, 329, 336, 338, 339.
 Gombrich, E. — **145**.
 Goncourt, E. — 72, 244.

Goncouri, J. — 244.
 Gongora, L. — 108.
 Gopo, I. — 22.
 Gorgias — 298.
 Gorki, A. M. — 145—146, 204,
 265, 294, 333.
 Gorski, A. — 43.
 Goya — 13, 53, 63, 123, 147,
 149, 266, 311, 362.
 Gramsci, A. — 81, 148, 281.
 Grand, P. — 16.
 Granger, O. G. — 329, 338.
 Gravina, M. — 272.
 El Greco — 218, 322, 356.
 Greennought, H. — 136.
 Greimas, A. J. — 317, 336, 337.
 Grigorescu, D. — 331, 352.
 Grigorescu, N. — 93, 128, 148,
 293, 355.
 Grigorescu, O. — 93.

Haciaturian, A. — 44.
 Haeckel, E. — 136.
 Hann, O. — 274.
 Hamann, J. G. — 152, 161, 340.
 Hanslick, E. — 49, 152—153,
 160, 241.
 Häring, W. — 136.
 Harkness, Margaret — 106.
 Hartlaub, G. E. — 249.
 Hartmann, E. — 70, 116, 153—
 154, 160, 291, 372.
 Hartmann, N. — 154—155, 163,
 176, 276.
 Haşdeu, B. P. — 111, 155, 308.
 Hauser, A. — 155, 173, 281.
 Häulicä, D. — 114.
 Hebbel, Fr. — 155.
 Heckel, E. — 58, 198.
 Hegel — 15, 16, 17, 18, 28, 30,
 49, 50, 54, 66, 70, 78, 84, 95, 97,
 98, 104, 109, 111, 123, 134, 153,

Grigorescu, V. — 16.
 Gris, J. — 71, 81, 82, 89, 149.
 Gromaire, M. — 121, 346.
 Gropius, W. — 27, 47.
 Groos, K. — 78, 149—150, 180,
 189, 287.
 Gross, A. J. — 247.
 Grosse, E. — 150, 301.
 Grosz, G. — 63, 121.
 Grotius, H. — 159.
 Grün, K. — 221.
 Guéguen, P. — 346.
 Guerrini, O. — 367.
 Guillaume, P. — 141.
 Guillaumin, J. — 172.
 Gundolf, Fr. — 95, 150.
 Gunzenhäuser, R. — 51, 117.
 Guttuso, R. — 248.
 Guyau, Marie Jean — 78, 151.
 Gyula, C. — 114.

H

156—157—158, 160, 161, 167,
 183, 187, 194, 208, 211, 215, 221,
 240, 255, 265, 280, 283, 291, 300,
 312, 330, 341, 356, 370, 372, 375.
 Heidegger, J. — 188.
 Heidegger, M. — 13, 115, 154,
 158, 250, 356.
 Heine, H. — 106, 158—159, 221,
 224.
 Heisenberg, W. — 339.
 Heliade-Rădulescu, I. — 111,
 159, 285.
 Helmholtz, H. — 51, 247.
 Hemsterhuis, Fr. — 159.
 Heraclit — 30, 111, 160.
 Herbart, J. Fr. — 152, 160—161,
 215, 379.
 Herder, J. G. — 59, 144, 151,
 159, 161, 180, 322, 340.
 Hesiod — 94, 111, 193.
 Hewitt, A. — 257.

Hildebrandt, A. — 375.
 Hindemith, P. — 16, 44.
 Hitchcock, R. — 65, 130.
 Hjelmslev, L. — 90, 207.
 Hodler, F. — 316.
 Hofmansthal, H. — 323.
 Hogarth, W. — 63.
 Holbein, H. — 92.
 Hölderlin, Fr. — 115, 158, 375.
 Homer — 106, 221, 280, 299, 361.
 Horațiu — 99, 111, 161—162, 272, 273, 291.

Iancu, M., — 322.
 Ianoși, I., — 113, 114.
 Ibsen, H., — 99.
 Ibrăileanu, G., — 84, 112, 165—166, 275, 276, 289.
 Ifland, A., — 351.
 Ilf, — 310.
 Iliescu, I., — 114.
 Ingarden, C., — 227.
 Ingarden, R., — 115, 116, 163, 176—177.

Jacob M., — 186, 250, 321, 329.
 Jaensch, E., — 102, 103.
 Jakobson, R., — 107, 129, 166, 186—187, 208, 209, 272, 318, 326.
 James, W., — 23, 301.
 Jansen (Jansenius), C., — 187.
 Jarry, A., — 13.
 Jaspers, K., — 13, 115, 187—188, 250.

Kafka, Fr. — 13, 16, 34, 51, 115, 121, 123, 177, 256.
 Kahnweiler, D. — 149.
 Kandinsky, W., — 11, 12, 48, 53, 120, 193—194, 199, 316.

Horkheimer, M. — 15, 219.
 Hugo, V. — 99, 106, 162, 169, 182, 262, 278.
 Huizinga, J. — 162, 189.
 Humboldt, W. — 313.
 Hume, D. — 162—163, 170.
 Hunt, H. — 277.
 Husserl, E. — 15, 57, 103, 115, 139, 154, 163—164, 176, 177, 181, 224, 227, 235, 287.
 Hutcheson, Fr. — 11, 164, 321.
 Huyghe, R. — 84, 164, 269.
 Huysmans, C. — 20.

I

Ingres, I.A.D., — 247.
 Ionescu, E., — 13, 22, 99, 177, 182—183.
 Ionescu, R. — 183.
 Iorga, N., — 112, 183—184, 311.
 Iosifescu, S., — 84, 114.
 Isac, E., — 323.
 Iser, I., — 63, 148.
 Isou, I., — 205.
 Ivanov, L. — 43.

J

Jean-Paul (Fr. R.), — 188.
 Jiquid, C., — 63.
 Jones, B. — 277.
 Jora, M., — 44.
 Jouffroy, T., — 189.
 Joyce, J., — 51, 53, 256, 301, 335.
 Jukovski, V. A., — 320.
 Jung, C. G., — 25, 87, 285.

K

Kant, I. — 16, 17, 23, 28, 39, 57, 59, 70, 71, 80, 97, 104, 111, 128, 134, 145, 151, 152, 153, 158, 167, 187, 189, 190, 194—195—196, 215, 219, 224, 234, 240, 265,

312, 313, 341, 344, 356, 370,
 Kaprow, A. 153, 274.
 Katsushika, H. — 358.
 Kautsky, M. — 106.
 Keats, J. — 247.
 Kierkegaard, S. — 13, **197—198**,
 250, 356.
 Kirby, M. — 153.
 Kirchner, E. L. — 20, 58, **198**.
 Kitagawa, U. — 358.
 Klee, P. — 48, 53, 70, 121, 147,
 169, **198—199**.
 Klein, R. — **199**.
 Klenze, L. — 247.
 Klimt, G. — 316.
 Klinger, F. M. — 340.

Labriola, A. — 80.
 La Bruyère, J. — 280, 354.
 Lacan, J. — 336.
 Lacombe, L. — 242.
 Lafargue, P. — **200**.
 La Fontaine, A. — 22, 44, 69,
 280.
 Lalique, R. — 335.
 Lalo, Ch. — 21, **201**, 281.
 Lamarck, J. B. — 123, 136.
 Lange, K. — **201**.
 Langer, K. S. — 141, **201—202**,
 317.
 Lanson, G. — 327, 351.
 Lao-Tzî — 111.
 Laren, M. — 22.
 Larinov, M. — 296.
 Lasalle, F. — 62, 106, 221.
 Lautréamont — 256.
 Lautrec-Toulouse — 16, 63, 233,
 242, 248.
 Lawrence, D. H. — 64.
 Lebel, J. J. — 153.
 Le Brun, Ch. — 346.

L

Koffka, W. — 141.
 Kogălniceanu, M. — 111,
199—200, 279, 307.
 Köhler, K. — 141.
 Kokoschka, O. 121, 316.
 Kondratov, M. — 67.
 Körner, Th. — 313.
 Korolenko, V. G. — 146.
 Kott, I. — 150.
 Kotzebue, A. F. — 351.
 Kristeva, J. — 317.
 Krilov S. B. — 372.
 Krug, W. T. — 48.
 Kupka, F. — 12.
 Kurth, E. — 241.

Le Corbusier, Ed. — 26, 27, 74,
 136, **202**, 288, 346.
 Léger, F. — 81, 89, **202—203**,
 370.
 Leibniz, G. W. — 175, **203**.
 Lemaître, J. — 173.
 Lenin, V. I. — 15, 29, 32, 66,
 106, 109, 145, **203—204**, 270,
 281, 282, 293, 295, 296.
 Leonardescu, C. — 112, 191—
 192, **204**.
 Leonardo Da Vinci — 37, 63,
 92, 106, 111, 147, **204—205**, 297,
 346, 364.
 Leonardo, N. — 291, 292.
 Leoncavallo, R. — 367.
 Leopardi, G. — 140, 148.
 Lenz, J. M. — 340.
 Lermontov, M. I. — 224.
 Leroy, C. — 172.
 Lessing, G. — 37, 59, 66, 70,
 111, 129, 161, 196, **205**, 240, 247,
 293, 322, 356, 375.
 Levi, C., — 248.

Lévi-Strauss, C., — 336, 337, 338, 339.
 Lhote, A., — 182, 207, 269, 339.
 Liebermann, M., — 316.
 Lifar, S., — 43.
 Lifșit, M., — **205—206**.
 Limbourg, H., — 278.
 Limbourg, P., — 278.
 Lipps, Th., — 23, 46, 180, 181, **207—208**, 286, 372.
 Lisle, L., — 20, 262.
 Liszt, Fr., — 279.
 Lombroso, C., — 78, 291.
 Longinus, D., — 340, 341.
 Lorrain, C., — 69, 149.
 Lorrain, J., — 87, 93.
 Lotman, I., — 222.
 Lotze, H., — 180, **210**.

Macdonald, W., — **214**.
 Macedonski, Al., — 88, 112, 126, **214—215**, 323, 355.
 Mack, H., — 257.
 Macovei, Ligia — 93.
 Madame de Staël — 328.
 Maeterlinck, M., — 224, 323.
 Mahler, G., — 15, 249.
 Maiakovski, V.V. — 137, 224, 310.
 Maillol, A., — 233, 242.
 Maior, P., — 111.
 Maiorescu, T., — 39, 112, 118, 142, 191, **215—216**, 336, 349.
 Mallarmé, S., — 47, 87, 105, 108, 178, **216—217**, 238, 271, 273, 291, 323, 350.
 Malevici, K. S., — 12, 343.
 Malraux, A., — 141, 145, **217**, 225, 298.
 Mancaș, M., — 112.
 Manet, E., — 47, 324.
 Maniu, A., — 121, 323—324.

M

Lovinescu, E., — 112, 113, 173, 191, **210**, 280, 292, 336, 337.
 Low, C., — 22.
 Luce, M., — 248.
 Luchian, Șt., — 93, **211**, 355.
 Lucrețiu, — **211**.
 Lully, R., — 44.
 Lukács, G., — 16, 53, 84, 91, 96, 145, 196, 197, 206, **211—212**, 224, 327, 329, 363.
 Lunacearski, A., V. — **212**, 327.
 Lupasco, St., — **212—213**.
 Luther, M., — 218.
 Lützel, H., — **213**, 344.
 Lye, L., — 22.
 Lyly, J., — 108.

Mann, Th. — 20, 53, 211, **218**, 238, 249.
 Mansart, F., — 69.
 Mantegna A., — 346.
 Manzoni, A., — 140.
 Marc, Fr. — 53.
 Marceau, M., — 261.
 Marcel, G., — 115.
 Marcuse, H., — 15, **219—220**.
 Marcus, S., — 113, 207, 338.
 Marinetti, F. T., — 136, 137, 279.
 Marino, A., — 114, 215, 338.
 Marino, G., — 108.
 Maritain, J., — 181, **220**, 354.
 Maritain, R., — 220.
 Marivaux, P., — 280.
 Marmier, X., — 280.
 Martel, A., — 205.
 Martin Du Gard, R., — 98.
 Martos, I., — 247.
 Marțial — 310.
 Marx, Karl — 15, 19, 26, 32, 44, 62, 102, 106, 109, 134, 155, 167,

174, 196, 206, 219, **220—221**, 224,
229, 254, 255, 281, 282, 288,
292, 295, 296, 312, 325, 336, 337,
338, 359.

Marquet, A. — 130.

Mascagni, P. — 367.

Maser, S. — 117.

Massine, L. — 43.

Mašek, E. V. — 113, 114.

Matei, D. — 113.

Mathieu, E. — 346.

Matisse, H. — 25, 43, 89, 130,
191, 248, 370.

Matiss-Teutsch I. — 148, **223**.

Maupassant, G. — 125.

Maurois, A. — 352.

Mehring, Fr. — 211, **223—224**,
281, 327.

Méhul, E. — 201.

Meissonnier, J. A. — 302.

Melville, H. — 13.

Mendelsohn, A. — 44.

Mengs, A. R. — 247.

Merleau-Ponty, M. — **224—**
225, 227.

Metz, Cr. — 317.

Meyer-Lübke, W. — 241, 332.

Meyerhold V. F. — **224**.

Michaux, H. — 175, 225, 346.

Michelangelo, B. — 45, 46, 147,
177, 281, 297, 324, 353, 356.

Michelet, J. — 46, 123.

Michelis, A. P. — **228**.

Micu, D. — 114.

Mill, J., — 206, 328.

Milton, J., — 94, 221.

Minguet, Ph., — 302.

Minulescu, I., — 88, 323.

Miracovici, P., — 16.

Nacenta, R. — 12.

Nadar, F. — 172.

Nadin, M. — 113, 114, 279.

Mirandola Della Picco, — 297.

Miro, J., — 71, 342, 346.

Mitry, J., — 252.

Mocanu, T., — 113.

Moiescu, A., — 114.

Moles, A., — 34, 49, 67, 177,
131, **233**.

Molière, J. B., — 44, 69, 117,
278.

Molnar, I., — 16.

Monet, Cl., — 172.

Mondrian, P., — 12, 93, 176,
233—234, 248, 322.

Montale, — 108, 323.

Monte, A., — 299.

Montegue, P., — 362.

Montesquieu, Ch., — **234—235**,
291.

Monteverdi, C., — 201.

Moravia, A., — 248.

Moréas, J., — 278.

Moreau, G., — 20, 242, 324.

Morgan, H. L., — 337.

Morin, J., — 67.

Morpurgo, T. — **235—236**.

Morris, Ch., — 50, 166, **235—**
236, 317, 318, 322, 337.

Morris, W., — 117, 135, **236**,
277.

Morisot, B., — 172.

Mucchi, G., — 248.

Munch, Ed., — 316, 326.

Munro, Th., — 227, **238**, 281.

Muratori, L., — 272.

Murnu, A., — 63.

Musil, R. — 18, 51, 121.

Musorgski, M. P., — 334.

Musset, A., — 99.

Mussolini, B., — 140.

Nagy, M. — 256.

Nattier, J. M. — 93.

Neculce, I. — 298.

N

Negri, C. — 306.
 Negru, R. — 114.
 Negulescu, P. P. — 191, 246.
 Nejedly, Z. — 246.
 Nerval, G. — 256, 191, 323.
 Nicole, P. — 187.
 Niemeyer, O. — 27.
 Nietzsche, Fr. — 20, 23, 24, 49,
 84, 88, 123, 151, 153, 178, 198,

Odobescu, Al., — 111, 191,
 255—256, 298.
 Ofuzi, N. — 22.
 Ogden, C. K., — 209, 300.
 Oldenburg, C., — 275.
 O'Neil, J., — 99, 256.
 Ond, J.J.P., — 136.
 Ornea, Z., — 114.

Pacioli, L. — 182.
 Pallady, Th. — 93, 260.
 Panovsky, E. — 260—261
 Panu, G. — 191.
 Papini, G. — 329.
 Papu, Ed. — 114.
 Pareyson, L. — 262.
 Pascadi, I. — 113, 114.
 Pascal, B. — 187, 263—264, 291.
 Pascoli, G. — 323.
 Pasolini, P. P. — 248.
 Pasternak, B. — 186.
 Pasteur, L. — 244.
 Paulhan, J. — 299.
 Pavel, Amelia — 114.
 Pavese, C. — 248.
 Pavlov, T. D. — 265.
 Pavlova, A. — 43.
 Păun, V. D. — 265
 Peguy, Ch. — 332.
 Peirce, Ch. S. — 50, 117, 166,
 235, 317, 318, 337.

218, 249—250, 280, 291, 301,
 355, 356.
 Nijinski, V. — 43.
 Nolde, E. — 58, 316.
 Nordaux, M. — 88.
 Nottara, C. — 348.
 Novalis, Fr. 96, 252, 256, 291,
 323, 351.
 Noverre, J. G. — 43, 44.

O

Ortega y Gasset, J., — 181, 184,
 258—259.
 Osborne, H., — 259.
 Ostrovski A. N., — 224, 333.
 Overbeck, J. Fr., — 277.
 Ovidiu, — 162.
 Ovseanikov, M., — 259.
 Ozenfant, A., — 288.

P

Percier, Ch. — 247.
 Perpeet, W. — 344.
 Perpessicius — 113.
 Perrault, Ch. — 232.
 Petică, Șt. — 88, 323.
 Petipa, M. — 43.
 Petit, R. — 43.
 Petrarca — 278, 280.
 Petrescu, Camil — 99, 103, 113,
 266.
 Petrov — 310.
 Pevsner, A. — 74.
 Peyronnet, Ch. — 243.
 Philippide, Al. — 113.
 Piaget, J. — 339.
 Picabia, Fr. — 86.
 Picasso, P. — 16, 24, 43, 53,
 71, 81, 89, 172, 182, 346.
 Picon, G. — 266.
 Pillat, I. — 323.
 Pippidi, D. M. — 197.
 Pirandello, L. — 148.

Piranesi, G. — 149.
 Piru, Al. — 114.
 Pisarev, D. I. — 268.
 Piscator, E. — 56, 348.
 Pissaro, C. — 248.
 Pitagora — 240, 253.
 Piuariu-Molnar, I. — 111.
 Platon — 17, 27, 29, 31, 36,
 78, 97, 111, 134, 135, 178, 193,
 215, 228, 239, 253, 269, 272,
 288, 291, 301, 329.
 Plebe, A. — 317.
 Plehanov, G. V. — 33, 270, 327.
 Plessys, M. — 87.
 Pletenev., V. — 282.
 Pliniu cel Tânăr — 284.
 Plotin, 148, 149, 265, 270, 297.
 Plutarh, — 111.
 Poë, E. A., — 47, 78, 178, 256,
 270—271, 273, 291, 323.
 Pohrib, C., — 16.
 Policlet, — 60.

Quasimodo, S., — 248.

Rabelais, F. — 293, 297
 Racine, J. B. — 46, 69, 145, 187,
 264.
 Radcliffe-Brown — 337.
 Radu, C. — 114.
 Rafael, 24, 92, 277, 282, 297.
 Raicu-Ionescu Rion — 289
 Ralea, M., — 84, 112, 113, 121,
 276, 281, 289—290, 320, 322,
 325, 338, 341.
 Rameau, J. — 44, 240.
 Rank, O., — 285.
 Rapisardi, M. 367.
 Rauschenberg, R. — 275.
 Ravel, M. — 43, 44, 173.

Polin, E., — 362.
 Pollock, J. — 12, 14, 346.
 Pontormo, J., — 218.
 Pope, A., — 161, 247.
 Popescu, M., — 114.
 Popescu, P., — 192.
 Pop-Florantin I. — 275.
 Pöppelmann, D., — 257.
 Potra, F., — 29.
 Poulet, G., — 95.
 Poussin, N., — 69, 93.
 Prampolini, E., — 137.
 Fraxiteles, — 216.
 Prevert, J. — 342.
 Prévost, M., — 180, 320.
 Prezzolini, G., — 329.
 Prokofiev, S., — 44, 241.
 Properțius, — 162.
 Protagoras, — 298.
 Proust, M. — 51, 177, 256, 266,
 282—283, 291, 332, 352, 355.
 Puccini, G., — 367.
 Pușkin, A. S., — 49, 186.

Quintilianus, — 225, 298.

Q

R

Ray, M. — 86, 342.
 Raymond, M. — 343.
 Raynal, M. — 342.
 Raynaud, E. — 87.
 Rădulescu, A. — 113.
 Rădulescu-Motru C. — 191.
 Rădulescu, N. — 63.
 Read, H. — 83, 181, 199, 243,
 258, 292—293, 331, 343.
 Redon, O. — 20, 242, 324.
 Reinach, S. — 215.
 Reininger, L. — 22.
 Rembrandt — 92—93, 147, 149,
 177, 293, 324, 335.
 Renard, J. — 98.

Renoir, P. — 172.
 Renouvier, Ch. — 151.
 Renzi, R. — 29.
 Repin, I. E. — 293.
 Ressu, C. — 63, 93, 148.
 Restany, P. — 247.
 Richards, Ivor Armstrong —
209, 299, 317.
 Richardson, D. — 320.
 Rickert, H. — 324, 365.
 Riegl, A. — 28, **300**, 319, 360.
 Rilke, R. M. — 115, 121, **300—**
301, 323.
 Rimbaud, A. — 20, 256, 323,
 Riviere, G. — 173.
 Roberto, F. — 367.
 Robbe-Grillet, A. — 251.
 Rodenbach, G. — 323.
 Rodin, A. — 233, 266, **302**, 325.
 Rohde, E. — 249.
 Romaine, J. — 332, 359.
 Romano, G. — 346.
 Ronsard, P. — 274.
 Rood, N. O. — 247.
 Rosenkranz, K. — **304**, 362.

Rosenberg, H. — 14.
 Rosenquist, J. — 275.
 Ross, I. — 63.
 Rossetti, D. G. — 277.
 Roșca, D. D. — 356.
 Rouault, G. — 53, 370.
 Rouch, J. — 67.
 Rousseau, H. — 47, 53.
 Rousseau, J. J. — 209, 234,
305, 320, 340.
 Rousseau, Vameșul — 24, 243,
 278.
 Roussel, X. — 173, 242.
 Rousselot, J. — 207.
 Rubens, P. — 25, 147, 160, 323.
 Ruge, A. — 304.
 Ruskin, J. — 28, 111, 135, 191,
 236, 277, 283, **305—306**.
 Ruspoli, M. — 67.
 Russel, M. — 214.
 Russo, A. — 111, **306**.
 Rusolo, L. — 137, 317.
 Rusu, L. — 112, 113, 292, **306**,
 356.
 Rysselberghe, T. — 248

S

Sadoveanu, M., — 128.
 Sahia, Al., — **307**.
 Sainte-Beuve, Ch., — **307—308**,
 Saint-Simon, Cl., — 209.
 Salinari, C., — 248.
 Sand, G., — 125.
 Sanielevici, H., — **308**.
 Santayana, G., — 179, **308—**
309, 357.
 Sartre, J. — 13, 99, 115, 116,
 224, 227, **309—310**.
 Sarraute, Nathalie — 251
 Scaligero, G., — 272.
 Schaefer, P., 73.
 Schannon, C., — 50.
 Scheler, M., — 84, 163.

Schelling, Fr., — 49, 71, 84, 111,
 153, 160, 181, 194, 215, 240, 304,
311—312, 313, 350—351, 370,
 Scherer, W., — 208.
 Schiller, Fr., — 104, 106, 111,
 144, 148, 149, 151, 189, 211,
 215, 219, 224, 243, 264, 265, 283,
312—313, 340, 370, 375.
 Schiller, E., — 114, 173.
 Schinkel, K. Fr., — 247.
 Schlegel (Frajii), — **313—314**,
 350, 351.
 Schlegel, W. A., — 69, 98, 159,
 184, 243, 304.
 Schleiermacher, Fr., — 95, 134,
314, 362.

- Schmidt, K. — 173, 198.
 Schoffer, N. — 257, 327.
 Schönberg, A. — 15, 16, 39, 53, 97, 121, 238, 241, 292.
 Schopenhauer, A. — 16, 28, 84, 97, 104, 151, 153, 178, 215, 218, 240, 241, 250, 291, 304, **314—315**, 343, 356, 372, 375
 Schubert, C. F. D. — 340
 Schumann, R. — 25, 279.
 Schwiters, K. — 71, 86
 Scribe, E. — 198
 Séailles, G. — 78
 Sebag, L. — 339
 Segal, G. — 275
 Segrals, J. — 278
 Semper, G. — 28, 136, 300, **319**, 344
 Seneca — 36
 Seraphine, V. — 243
 Serao, M. — 367
 Serilo, S. — 27
 Sérusier, P. — 233, 242
 Servien, Pius (Coculescu S. P.) — 117, 124, 143, **321**, 337
 Seuphor, M. — 12, 125, **321—322**
 Seurat, G. — 191, 248
 Severini, G. — 137
 Shaftesbury, A. — 111, 164, 191, 321, **322**
 Shakespeare, W. — 77, 99, 106, 149, 150, 158, 160, 162, 221, 243, 274, 280, 293, 297, 312, 351, 353, 356, 361, 372.
 Shaw, G. B. — 64, 99
 Sidonius — 273
 Signac, P. — 248
 Simmat, W. E. — 117
 Simmel, G. — 290, **324—325**, 331
 Simon, C. — 251
 Sironi, M. — 137
 Sisley, A. — 172
 Sklovski, V. — 129.
 Slavici, I. — 112, 191, 311, **327**.
 Slevogt, M. — 316.
 Smetana, B. — **246**.
 Smeu, Gr. — 113, 114.
 Snegeli, G. A. — 129.
 Socrate, 111, 140, 193, 269, 298, **329**.
 Soffici, A. — **329**.
 Sofocle — 30, 69, 356.
 Solger, K. — 123, 304, **329**.
 Sommer, R. — 113.
 Sorel, G. — 280.
 Souriau, E. — 70, 141, 171, 178, 271, **330—331**, 341.
 Spencer, H. — 149, 189, 244, 265, 328, **331**, 335, 337.
 Spengler, O. — 88, 250, 280, **332**.
 Speranția, E. — 112.
 Spinoza — 215.
 Spitzer, L. — **331**, 335.
 Spranger, E. — **332**.
 S'amadiadi, Al. — 323.
 Stam, M. — 136.
 Stanislavski, K. S. — 77, 224, **333**.
 Stasov, V. V. — **333—334**
 Stefanini, L. — **334**
 Steinberg, S. — 63
 Steiner, R. — 119, 356
 Stendhal, — 44, 283, 293
 Stere, C. — 275, **334**
 Steriadi, J. — 93
 Steriadi, T. A. L. — 148
 Stravinski, I. — 15, 16, 43, 44
 Străjanu, M. — 192, **336**
 Streinu, V. — 113, 285
 Strihan, A. — 114
 Strindberg, A. — 121
 Stroe, A. — 18

Stuck, F. — 316
 Suchianu, D. I. — 114
 Sue, E. — 221
 Sullivan, L. H. — 136
 Swift, J. — 13, 106, 123

Taglioni, M. — 43.
 Tailhade, L., — 87.
 Taine, H., — 72, 244, 281, 308,
 327, **345—346**.
 Taru, E., — 63.
 Tasso, — 218.
 Tassoni, A., — 280.
 Tatarkiewicz, W., — **347**, 357.
 Tatlin, V., — 74, 315.
 Teocrit, — 169.
 Teodorescu, R., — 197.
 Tertulian, N., — 13, 114.
 Thackeray, W. M., — 293.
 Thibaudet, A., — 80, **350**.
 Thomas, W. J., — 127.
 Thordwaldsen, B., — 247.
 Tieck, L., — 323, 330, **350—351**.
 Tieghem, P., — 313, 321, **351**.
 Tintoretto, — 218.

Uhde, W. — 243, 316.
 Ulann, H. — 121.
 Unamuno, M., — 356, **359**.

Vacca, G. — 90—91
 Valéry, P. — 78, 106, 108, 178,
 219, 271, 291, 323, **364—365**
 Vallotton, F. — 242
 Vancea, Z. — 44
 Van der Rohe, M. — 27
 Van de Velde, H. — 136, 248
 Van Dongen, K. — 130
 Vanuxem, I. — 302

Swinburne, A. Ch. — 20, 323
 Șincai, Gh. — 111
 Șirato, Fr. — 63, 92, 344
 Șostakovici, D. D. — 356

T

Tizian, — 68.
 Tinianov, J., — 281, 326, 339.
 Toboșaru, I., — 114.
 Todorov, T., — 207, 339.
 Togliatti, P., — 81.
 Toller, E., — 121.
 Tolstoi, L. N., — 146, 203, 243,
 265, 270, 281, 293, 333, **353**, 361.
 Toma D'Aquino, — 36, 111, 134,
 240, **353—354**.
 Tomașevski, B., — 129.
 Tonitza, N., — 63, 93, 148, **354**.
 Topîrceanu, G., — 71, 263.
 Trakl, G., — 121, 323
 Treccani, E., — 248.
 Trnka, — 22.
 Turner, Ch., — 172, 305.
 Tzara, T., — 86, 205, 342.

U

Ungaretti, G. — 108, 323.
 Urmuz, D. I. B. — 13, 71.
 Utitz, Emil, — 111, 344, **363**.

V

Vasarely, V. — 33, 256, **366—367**
 Vasari, G. — 37, 218
 Vaugelas, C. — 337
 Vauxcelles, L. — 24, 81, 130
 Văcărescu, E. — 285
 Văcărescu, I. — 111
 Veblen, T. — 231
 Vecchi, F. — 137
 Vellescu, S. — **367**

Velovan, St. — 192
 Vereşceaghin, V. V. — 334
 Verga, G. — 367
 Venturi, L. — 173
 Vergiliu — 169
 Verhaeren, C. — 323
 Verlaine, P. — 87, 182
 Vermittlungen, J. — 53
 Verne, J., — 123
 Vertov, D., — 67, 248.
 Vianu, T., — 18, 25, 39, 54, 64,
 70, 71, 84, 95, 109, 112, 113, 121,
 134, 148, 160, 168, 185, 206, 207,
 208, 209, 225, 247, 251, 261, 281,
 290, 292, 301, 320, 325, 335, 339,
 342, 352, 356, 359, 360, 361, 363,
 366, **368—369**, 372, 376.
 Vico, G., — 88, 111, 225, **369**.
 Vildrac, Ch., — 360.

Wagner, R. — 15, 47, 149, 200,
 218, 238, 241, 249, 282, 327, 340,
374—375.
 Wackenroder, W. H. — 351.
 Walther, E. — 117.
 Warren, A. — 274, 281, 284,
 285, 301.
 Watteau, J. — 93.
 Weber, M. — 201, 337.
 Webern, A. — 16, 39, 97, 121,
 241.
 Wedekind, F. — 121.
 Weisse, C. H. — 304, **375**.
 Wels, H. G. — 64.
 Welles, O. — 130.
 Wellek, R. — 274, 281, 284, 285,
 301.
 Werfel, F. — 121.

Xenakis, I., — 18, 177

Villon, Fr., — 53, 370.
 Viollet le Duc, E., — **369**.
 Vischer, F. Th., — 28, 66, 97,
 105, 180, 211, 304, **370**.
 Vitruvius, — 27, 257, **370—371**.
 Vitry, — 240.
 Vigotski, L. S., — **371—372**.
 Vlahuță, Al., — 311.
 Vlaminc, M., — 53, 130.
 Voiture, V., — 278.
 Volkelt, J., — 46, 180, 286, 290,
372—373.
 Voltaire, — 234, 247, 280, 291,
 340, **373**.
 Volterra, D., — 218.
 Vossler, K., — 332, 335.
 Vrancea, Ileana, — 114.
 Vuillard, E., — 16, 242.
 Vulcănescu, M., — 357.

W

Wertheimer, M. — 141.
 Whitehead, A. W. — 117, 317.
 Wieland, H. — 322.
 Wilde, O. — 20.
 Wilson, G. — 277.
 Winckelmann, J. — 129, 161,
 205, 247, 322, **375**.
 Windelband, W. — 324, 363,
 365
 Wittgenstein, L. — 206
 Wöllflin, H. — 28, 45, 125, 138,
 267, 280, **375—376**
 Worringer, W. — 28, 45, 120,
 180, 281, 300, 319, 360, **376**
 Wright, F. — 27, 74
 Wulf, M. — 354
 Wundt, W., — 23, 180, **376—**
377

X

Xenopol, A. D., — 191